Т. Ф. Плеханова



Дискурс-анализ текста

Пособие для студентов вузов

Минск
«ТетраСистемс»

УДК 81’42(075.8)
ББК 81-5-93
П38

А в т о р доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры второго иностранного языка (английский) Минского государственного лингвистического университета *Т. Ф. Плеханова*

Р е ц е н з е н т доктор филологических наук, профессор Минского государственного лингвистического университета *В. В. Макаров*

Плеханова, Т. Ф.

П38 Дискурс-анализ текста : пособие для студентов вузов / Т. Ф. Плеханова. – Минск : ТетраСистемс, 2011. – 368 с.

ISBN 978-985-536-114-6.

Пособие посвящено анализу художественного текста как дискурса в его диалогическом измерении. Предлагается метод анализа художественного текста путем двухэтапного описания авторского дискурса как диалогической стратегии и как диалогической структуры в англоязычной художественной прозе 18–20 вв. Метод и предлагаемые образцы анализа раскрывают лингвистический механизм порождения смысла текста в рамках диалогической структуры последнего.

Пособие предназначено для студентов, аспирантов и преподавателей филологических факультетов университетов и для использования в учебном процессе по курсу «Интерпретация текста».

УДК 81’42(075.8)
ББК 81-5-93

Учебное издание

Плеханова Татьяна Федоровна

ДИСКУРС-АНАЛИЗ ТЕКСТА
Пособие для студентов вузов

Ответственный за выпуск *С. В. Процко*
Компьютерная верстка *А. Л. Потеева*

Подписано в печать 11.10.2010. Формат 84×108 $^{1}/_{32}$. Бумага типографская № 2. Печать офсетная. Усл. печ. л. 19,32. Уч.-изд. л. 19,26. Тираж 1500 экз. Заказ

Научно-техническое общество с ограниченной ответственностью «ТетраСистемс». ЛИ № 02330/0494056 от 03.02.2009. Ул. Железнодорожная, 9, 220014, г. Минск. Тел. 219-74-01, e-mail: rtsminsk@mail.ru, http://www.ts.by.

Республиканское унитарное предприятие «Издательство “Белорусский Дом печати”». ЛП № 02330/0494179 от 03.04.2009. Пр-т Независимости, 79, 220013, г. Минск.

ISBN 978-985-536-114-6

ПРЕДИСЛОВИЕ

Отличительной особенностью современного этапа развития гуманитарных наук является интеграция достижений лингвистики, риторики, психологии и социологии на пути создания общей теории коммуникации, в фокусе которой находится проблема взаимодействия – на уровне языка, личности, общества, культуры. В контексте интегративных поисков решения проблем взаимодействия языку отводится центральное место, так как он выполняет роль посредника всех интерактивных процессов. При этом меняется сам подход к языку: последние десятилетия отмечены в лингвистике возрастанием исследовательского интереса к проблемам анализа языка как дискурса, т. е. языка в социокультурном контексте. В круг интересов попадают самые разные типы дискурса, что обусловлено общим «антропологическим поворотом» лингвистических исследований – подходом к языку и общению как модусу бытия человека.

Художественный дискурс занимает важное место в дискурсивной практике человека и общества – в нем отражено все многообразие форм и видов речевого взаимодействия. Именно поэтому выявление и описание диалогических моделей художественного дискурса может способствовать решению задачи построения общей теории коммуникации.

Однако данная монография может оказаться полезной не только при рассмотрении проблем текста и дискурса в теоретическом аспекте, она адресована всем, кто интересуется проблемами общения, языкового творчества, вопросами анализа художественного текста в практической работе – при лингвостилистическом анализе и интерпретации текста.

Приводимые в работе цитаты даются в оформлении оригинала. Вся цитируемая научная литература из иностранных источников приводится в переводе автора. Перевод отрывков из англоязычных художественных произведений, представленный в Приложении, в основном, заимствован из этих произведений на русском языке, имеющихся в

электронной библиотеке М. Мошкова – [Электронный ресурс]: – [http://www.lib.ru/INPROZ/].

При написании и подготовке данного пособия к печати существенная помощь автору была оказана интернет-центром IATP, содействующим поддержанию международных научных контактов и открывающим доступ к научным ресурсам интернета, за что автор выражает свою признательность руководителю центра – А. Солодкову.

Автор выражает искреннюю и глубокую благодарность доктору филологических наук, профессору В. В. Макарову за ценные замечания и рекомендации, позволившие улучшить работу при подготовке рукописи к печати.

ВВЕДЕНИЕ

Настоящее пособие нацелено на анализ художественного текста как дискурса. Анализ базируется на идеях диалогизма М. М. Бахтина, в соответствии с которыми текст представлен как дискурсивное пространство, пронизанное диалогическими отношениями. Такое представление текста исходит из понимания диалогической природы общения, познания и формирования языковой личности и вписывается в русло лингвистики дискурса – междисциплинарной области современного языкознания, которая связана с изучением человеческого фактора в языке, с функционированием языка в социокультурном контексте.

Как известно, «лингвистический поворот» гуманитарного знания, который начался в конце 20-х годов XX века в философии – в работах таких мыслителей, как Г. Г. Шпет, П. А. Флоренский, М. М. Бахтин, А. Ф. Лосев, Л. Витгенштейн, Б. Рассел и др., к концу XX века обрел дискурсивные очертания, а в начале XXI века стал оцениваться как «дискурсивный переворот» [116]. Действительно, растущее внимание к дискурсу, обращение к дискурс-анализу практически всех гуманитарных наук сделало термин «дискурс» междисциплинарным, а дискурс-анализ – областью междисциплинарных исследований. Более того, изучение дискурса становится ключом к изучению человека, общества, мира. Данный постулат можно считать основной методологической установкой современных дискурсивных исследований, а вызванное этим расширение объекта лингвистики – закономерным следствием интегративных тенденций в развитии гуманитарных наук. Как отмечает Н. Д. Арутюнова, в фокус лингвистики сейчас введено «рассмотрение феномена жизни, в центре которой находится человек со всеми его психическими “составляющими”, формами социального существования и культурной деятельности» [7, с. 3–4]. Именно этот факт объединяет интересы лингвистов с интересами представителей смежных наук, изучающих человека в его жизнедеятельности.

Интегративные научные тенденции связаны с попытками нового осмысления известных фактов и теорий – попытками взглянуть на них по-другому, с иной точки зрения, в иной парадигме. Смысл интеграции заключается не в объединении, смешении или слиянии различных подходов, методов и дисциплин, а в установлении отношений между ними – взаимодействия, что само по себе представляет проблематизацию пограничных явлений, состояний, фактов и процессов. В этом методе заключена суть диалогизма философии языка М. М. Бахтина, которая перекликается со многими современными теориями дискурса и считается одним из истоков и источников дискурсивного анализа языка [1; 229 и др.] В центре этой философии – принцип диалога, согласно которому структура бытия (трактуемого как со-бытие) формируется взаимоотношениями Я и Другого, а структура текста – взаимоотношениями своего и чужого слова, т. е. высказывания [16].

Обращение к теоретическому наследию М. Бахтина не случайно: в нем нашли отражение и получили творческое развитие передовые идеи начала XX века, нашедшие своеобразное преломление в диалогизме, который и стал общей методологией гуманитарных наук.

Истоки диалогизма находятся, по признанию самого Бахтина, в методе Сократа, получившем название «сократический диалог». Особенностью этого метода является то, что истина устанавливается в процессе диалога, который строится в форме вопросов и ответов. Такой метод исключает возможность готовых ответов на вопросы, акцентирует внимание на самом процессе поиска истины и подчеркивает важность личного участия в этом процессе.

Диалогизм как философия языка переносит акцент в изучении языка на его роль в процессах социального взаимодействия. Диалогическая природа языка раскрывается Бахтиным наиболее полно и всесторонне при анализе текста. Прежде всего, выявляется пограничный характер текстового анализа – подобный анализ не может быть только лингвистическим или филологическим, философским или литературоведческим. Анализ текста проводится «на границах этих дисциплин, на их стыках и пересечениях» [18, с. 251], так как за каждым текстом стоит не только систе-

ма языка, т. е. «все повторимое и воспроизводимое, все, что может быть дано вне данного текста», но и одновременно что-то индивидуальное, единственное и неповторимое, «и в этом весь смысл его (его замысел, ради чего он создан)» [18, с. 283].

Выделение Бахтиным одновременно двух «моментов» в тексте: «повторимого» и «индивидуального, неповторимого» – указывает, по существу, на то, что любой текст имеет «двойственную природу» (это и продукт, и процесс речевой деятельности) [109], что в нем проявляется «двуединая онтология языка» [113] и шире – «бинарный архетип» мышления [167]. Идея о двойственной природе языка, несомненно, относится к основополагающим в языкознании и касается не только вопроса о текстообразовании. Мы рассматриваем ее лишь в одном аспекте – как возможность интегративного изучения текста и языка путем установления связей, диалогических отношений между языковыми структурами и реализованными в них интенциями говорящих, особенностями их личности, языковыми предпочтениями, когнитивными установками и другими факторами, которые, с одной стороны, формируют коммуникативную стратегию, а с другой – задают «грамматику говорящего» [122].

Эта сторона диалогизма, т. е. его интегративный потенциал в анализе языка и текста, еще не получила должного освещения ни в языкознании в целом, ни в лингвистике текста, хотя общий интерес к диалогической концепции языка постоянно растет. Особо выделяется теоретический вклад М. Бахтина в интегративное переосмысление гуманитарного знания в целом [1; 76; 123 и др.]. Фактически, по словам В. Кожинова, «...он совершил в науке поворот всемирно-исторического значения – воскресил первоначальное единство филологии и философии. С библейских времен Логос и София были едины (И Слово было Бог). Разделение произошло потом»[1].

На фоне широкого и общегуманитарного интереса к учению Бахтина несколько в тени остается собственно лингвистическая сторона его теории, хотя некоторые лингвисты подчеркивают важность его идей в переориентации лингвистики в сторону изучения человеческого фактора в языке

[1] Кожинов В. Нигилизм – дурной советчик // Труд. 2000. 20 июля.

[126; 125; 148; 149; 113 и др.]. И это не случайно, так как они находятся в очевидной связи с некоторыми значительными вехами в развитии языкознания. Так, принципу диалога большое значение придавал В. фон Гумбольдт. Понимая язык не столько как продукт деятельности, сколько как саму деятельность, немецкий ученый подчеркивал, что для осуществления этой деятельности человек нуждается в Другом, в общении и взаимодействии с ним [227, с. 56]. Отзвуком идей Гумбольдта в концепции Бахтина является развитие таких аспектов языка, как его связь с картиной мира (язык как идеология), различие языков при общей человеческой природе (разноречие в языке и тексте, социальная сущность языка), соотношение объективного и субъективного в языке, язык как творчество и др.

В настоящее время, в связи с антропоцентрической ориентацией лингвистики и растущим интересом к взглядам М. Бахтина, диалогическая теория языка нуждается в новом прочтении, так как изложенные в ней лингвистические идеи более актуальны сейчас, чем во время их появления. По мнению В. М. Алпатова, сегодня лингвистика в целом развивается в направлении, намеченном в «пионерском труде» М. Бахтина, т. е. в «Марксизме и философии языка» [1, с. 422]. Кроме того, как считает Е. В. Падучева, «современная лингвистика, обогащенная теорией речевых актов, теорией референции и, вообще, прагматикой, разработавшей эффективные средства анализа экспрессии в языке, может дать обоснованный ответ на вызов Бахтина» [126, с. 218]. Таким вызовом, как известно, был его упрек лингвистике в том, что она игнорирует говорящего субъекта и тот контекст, в котором рождается высказывание.

Проблематика, намеченная Бахтиным в связи с использованием языка говорящим, охватывает как лингвистические аспекты речевого взаимодействия людей, так и общегуманитарные вопросы диалога, основ вербального творчества, межличностного общения и межкультурной коммуникации. Именно поэтому область науки, связанная с изучением высказывания, была названа Бахтиным металингвистикой, обозначившей то теоретическое пространство, которое выходило за пределы имманентного изучения языка. Сегодня основные положения металингвистики претендуют на роль

исходной базы исследования речевой практики человека в определенной социокультурной сфере. На повестке дня стоят вопросы лингвистического описания поведения говорящих в коммуникации, равно как и проблема выявления специфики вербального взаимодействия в разных жанрах, в разных речевых ситуациях, в разных текстах. Более того, как подчеркивает Е. В. Падучева, «для лингвистики настала пора, когда она может уже больше не ограничиваться разговорным языком, т. е. языком как средством общения. Лингвистическая семантика видит свою задачу в разработке правил интерпретации для любых видов текстов» [126, с. 219], безусловно, и художественных, в которых коммуникация приобретает усложненный характер и формы.

В лингвистике и других гуманитарных науках в целом идея диалога развивается в трех направлениях: как противоположность монологу; как диалогичность любого высказывания; как модель мира, понимания истины. Исследование художественного текста в этих направлениях целесообразно проводить интегративно в рамках *дискурсивно-диалогического* подхода, который сосредоточивает внимание на особенностях функционирования текста как дискурса в диалогическом, социокультурном контексте. Это направление исследований уходит корнями в теоретические традиции рассмотрения отношений между языком, деятельностью человека и познанием. На современном этапе эти отношения трактуются в свете идей об *открытых системах*, к которым относятся все сложные объекты, включая человека, культуру, язык, текст, и о *языковом сознании* человека, вся деятельность которого, включая познание и коммуникацию, связана с языком и имеет общую диалогическую основу.

Таким образом, диалогизм, трактуемый в данной работе как адекватный современности вариант «бинарного архетипа», используется в качестве теоретической призмы, через которую пропущены современные подходы к тексту. Результатом их «диалогического преломления» и является предлагаемая дискурсивно-диалогическая модель текста, которая представляет собой синтез следующих идей, положенных в основу анализа текста:

1) о концептуальной интеграции научных знаний, предполагающей многофакторный подход к изучаемым явлениям;

2) о конститутивной неоднородности текста и синергетической природе его смысла[1];

3) о расщеплении субъекта, являющегося причиной неоднородности дискурса последнего.

Понятие *дискурс* как одно из ключевых в современных гуманитарных науках толкуется по-разному, вызывая споры и дискуссии, даже сам термин произносится по-разному. Предлагаемый в настоящем пособии метод дискурс-анализа нацелен на уточнение сущностной характеристики дискурса – его диалогического аспекта, т. е. того, как отражается в его организации взаимодействие с контекстом.

Дискурсивно-диалогический подход близок по своим целям и задачам к когнитивно-дискурсивной парадигме исследования текста, сложившейся в последние десять лет и предполагающей такой анализ текста, который строится на синтезе идей собственно когнитивной парадигмы научных знаний с идеями парадигмы дискурсивной [94, с. 7]. Дискурсивно-диалогический подход близок и к коммуникативно-когнитивной парадигме, разрабатываемой в школе И. П. Сусова с акцентом на коммуникативной стороне речевого взаимодействия [3]. В отличие от этих двух подходов, дискурсивно-диалогический подход предполагает акцент на собственно диалогическом моменте речевого общения, на тех совместных усилиях коммуникантов, которые ведут к общему пониманию, расширению сознания и изменению идеологии.

Поскольку все эти процессы сложно наблюдать в реальном общении, для анализа избрана художественная коммуникация, в которой интуиция и творческий талант писателей позволяют не только создать диалогический дискурс, но и вовлечь в него читателя, приобщить его к созданию смысла в рамках того пространственно-временного мира, который открывается перед ним при чтении текста. И Бахтин подчеркивал в свое время, что проблема речевого общения «лучше всего раскрывается на материале художественной литературы, отражающей речевое общение во всем его мно-

---

[1] Проблема смысла отдельно не ставится в работе. Вслед за А. И. Новиковым под смыслом текста понимается «мыслительное образование, которое соответствует непосредственному пониманию текста» [Семантика текста и ее формализация. М., Наука, 1983. С. 33].

гообразии и сложности, дающей язык в новом качестве и в новом измерении, сочетающей слово во всех его словесных возможностях с мыслью, чувством и действительностью» [21, с. 294].

Художественный текст, как известно, с давних пор является объектом внимания исследователей с самых разных позиций и в самых разных его аспектах, однако его дискурсивные характеристики еще не выявлены, хотя такая задача уже поставлена [82; 126 и др.]. В последнее время предметом исследований становится также диалогичность как категория текста, но она исследуется, в основном, на материале нехудожественных текстов [72; 88; 150; 174 и др.] или в аспекте взаимодействия с другими категориями текста [45; 46 и др.]. Начало подобных исследований было положено профессором М. Н. Кожиной, обосновавшей необходимость систематических исследований языковых средств, реализующих диалогичность в тексте [88].

На основе обобщения накопленного к настоящему времени теоретического опыта в данной работе выделяется особое дискурсивно-диалогическое измерение художественного текста, включающее такие аспекты организации последнего, как его субъектная структура, дискурсивное целое автора, неоднородность его дискурса как результат взаимодействия своего и чужого высказываний. Представление текста как дискурсивно-диалогического образования (т. е. состоящего из дискурсов разных субъектов, связанных диалогическими отношениями) осуществляется на основе разработанной автором методики дискурсивно-диалогического анализа.

Мы видим задачу лингвиста в том, чтобы описать процесс диалога-творчества в качестве общей стратегии авторского дискурса, которая прослеживается в таких характеристиках текста, как наличие диалогических маркеров, сигнализирующих о создании автором зон контакта с читателем в мире вне текста или с героем в мире внутри текста, присутствие особых диалогических структур (вопрос-ответ, структуры с императивом и др.), лексико-тематические «следы» речевого взаимодействия и т. д. В целом, дискурсивно-диалогический анализ можно представить в виде двух этапов исследования текста-дискурса. Задачей первого

этапа является представление диалога как общей стратегии авторского дискурса (на основе выделения диалогических маркеров, позволяющих представить диалогическую стратегию во всех ее проявлениях при создании зон контакта в мире вне и внутри текста). На втором этапе диалог рассматривается как структура дискурса, которая подчинена стратегии. Задача этого этапа состоит в выявлении и описании структурных моделей речевого взаимодействия, вбирающих различные аспекты влияния индивидуальных и социальных факторов контекста общения на его форму.

Предлагаемый метод призван представить художественный текст как диалог в виде интерпретативной модели его дискурс-анализа – как результата и процесса речевого взаимодействия автора с миром внутри и вне создаваемого им дискурса. Эта модель художественного текста имеет прикладную направленность на расширение методологической базы интерпретации художественного текста.

Глава I
ТЕКСТ В ДИСКУРСИВНО-ДИАЛОГИЧЕСКОМ ИЗМЕРЕНИИ

1.1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ДИСКУРСИВНО-ДИАЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ТЕКСТА

Основные методологические принципы анализа

Состояние современной лингвистики характеризуется разнообразием теорий, школ, направлений, тенденций. Общей тенденцией в развитии современной лингвистики является утверждение принципов междисциплинарности, методологического плюрализма и антропоцентризма, которые продиктованы задачами дискурсивного исследования языка [93; 82; 175 и др.]. Оно исходит из предпосылки о приоритетной роли социокультурного контекста в понимании языка, и это делает объективной необходимостью обращение к смежным гуманитарным областям. По замечанию В. И. Карасика, дискурсивные исследования – это междисциплинарная область знания, находящаяся на стыке лингвистики, социологии, психологии, этнографии, семиотического направления литературоведения, стилистики и философии. Исследование осуществляется с различных позиций, но всех исследователей дискурса объединяют следующие основные положения: природе языка соответствует динамическая, коммуникативная модель, которая основывается на совместной деятельности людей, пытающихся выразить в процессе коммуникации свои чувства, поделиться опытом, оказать влияние друг на друга; общение происходит в коммуникативных ситуациях, которые всегда помещены в культурный контекст; центральная роль в коммуникативной ситуации принадлежит участникам и их выбору средств общения; текст выступает как продукт коммуникации и имеет несколько измерений [82, с. 276].

Междисциплинарное поле лингвистических исследований составляют многочисленные теории и методы, разра-

ботанные в антропологии, философии, когнитивной психологии, социологии и в ряде других гуманитарных наук. К таким теориям относятся прагматика, этнография общения, теория речевых актов, феноменология, социальный конструкционизм, теория коммуникации, общая теория систем, риторика. Заимствуя идеи и методы этих теоретических областей, дискурсивно-ориентированное исследование естественным образом приводит к методологическому плюрализму, заключающему в себе возможность для исследователя выбрать ту теорию и методы, которые наиболее адекватны его исследовательским целям и задачам, его исследовательской перспективе. Это позволяет говорить о принципе перспективизма, который означает, что познание обусловлено личной позицией субъекта познания и, соответственно, знание, полученное на этой основе, предполагает признание и утверждение множества точек зрения на один объект.

Как очевидно, принцип перспективизма сочетается с принципом антропоцентризма, который отражает, по словам Е. С. Кубряковой, «тенденцию поставить человека во главу угла во всех теоретических предпосылках», поскольку именно человек задает «перспективы... анализа и его конечные цели» [93, с. 213]. Согласно принципу антропоцентризма, человек становится точкой отсчета в анализе языка, он наделяется, по выражению О. Есперсена, статусом «классифицирующего существа» и способностью, согласно Э. Бенвенисту, «присваивать себе язык» в процессе его использования. В дискурс-анализе человек фигурирует как субъект речи (говорящий), субъект сознания, языковая личность, образ адресанта и адресата речи. Фигура говорящего является центральной для прагматики в целом [67; 156], для категорий дейксиса, времени и модальности [126; 9]. Проблема говорящего, обозначенная так же как субъективность в языке, полисубъектность текста, интерсубъективность, относится к разряду самых актуальных проблем дискурс-анализа и решается на материале разных видов дискурса [169; 24; 156; 83; 42; 179 и др.].

Проблема субъекта речи – одна из основных перспектив рассмотрения художественного текста. Эта перспектива предполагает привлечение в той или иной мере нескольких

теоретических призм: феноменологическую (Э. Гуссерль), игровую (Л. Витгенштейн), прототипическую (Э. Рош), собственно дискурсивную (Т. ван Дейк, Е. С. Кубрякова, В. И. Карасик), диалогическую (М. Бахтин), герменевтическую (П. Рикер, Г. Гадамер), лингвопоэтическую (В. В. Виноградов), лингвокультурологическую (Ю. М. Лотман), риторическую (Аристотель, М. Бахтин) и др. Даже этот неполный перечень подходов показывает всю сложность задачи описания дискурса только в одной перспективе – субъектной.

Отмеченные методологические принципы не означают, однако, что каждый исследователь должен основательно разбираться в теориях, на которые он ссылается, – в его дискурсе эти теории могут быть представлены лишь отдельными понятиями, именами, терминами, но общая методология, объединяющая теории в едином контексте, будет выполнять координирующую и интегрирующую функцию [164]. Традиционно такую функцию выполняет системный подход, понимаемый широко, во всем многообразии его интерпретаций, включая также и синергетику – междисциплинарное направление исследований процессов самоорганизации в системах самой разной природы: естественных и искусственных, физических и биологических, экологических, экономических и социальных. По мнению одного из исследователей этого направления В. И. Аршинова, «синергетический подход, будучи...междисциплинарным, реализуется в своеобразном круговом, циклическом отношении к рассматриваемым вопросам, которые не даны с самого начала в готовом виде как предметы, а возникают как результат ответов на вопросы, возникшие до них. Образно говоря, синергетический подход – это искусство организации условий для продуктивного диалога "порядок-хаос", на границе которых "кристаллизуется" новый смысл. Другими словами, синергетический подход – это интерсубъективный диалоговый процесс, всегда имеющий (если он, конечно, действительно синергетический) свою внутреннюю историю, логику рассуждения, дискурс» [11, с. 169].

Здесь важно подчеркнуть два момента. *Во-первых*, принципы дискурс-анализа свидетельствуют об изменениях научного идеала и критериев научности (объективности). Если в начале XX века идеалом науки считалась квантовая

физика, то в конце XX века его место начала занимать синергетика, наиболее полно выражающая проблемы и перспективы постнеклассической науки, в которой критерии объективности существенно отличаются от классических. По мнению академика В. С. Степина, сегодня теоретическое описание и объяснение предполагает ссылки на наблюдателя, т. е. субъективность, «что гарантирует объективность знаний о новой реальности» [157, с. 8]. *Во-вторых*, системный подход также претерпел изменения: «если раньше «динамическая парадигма» была альтернативой по отношению к господствующей системе, то сегодня она интегрирована в систему без остатка; более того, сама система без нее уже немыслима» [78, с. 2]. Именно этот факт вызвал к жизни постструктурализм, который пытается соединить структурализм с человеком, историей, искусством и который называют открытым структурализмом.

Одним из «протосинергетических» понятий является понятие открытой системы, разработанное в рамках общей теории систем. Это понятие является одним из основных в дискурс-анализе. Для открытой системы, какой является любой сложный объект (как, например, человек, текст, культура), характерно взаимодействие всех компонентов, т. е. динамичность и активность, в отличие от закрытых систем типа кибернетических, которые отличаются реактивностью и статичностью. Для описания открытых систем и были введены понятия *организация, взаимодействие, порядок, регуляция, согласование, саморегуляция* и др., разработанные в синергетике и потребовавшие новых категорий мышления, новых принципов, которые, учитывая разные области знания, ведут к междисциплинарности.

Все упомянутые принципы дискурс-анализа отражают новую онтологию, возникшую в первой половине XX века после революционных научных открытий в физике, когда естествоиспытатели столкнулись с загадкой познания. «Оказалось, что познание является лишь одной из многих связей сознания с окружающим миром. ...и поэтому науку о человеке пришлось поместить перед теорией познания. ...надо было понять человека, включая его сознание, исходя из его встроенности в целостность реального мира» [51, с. 320]. Так было расширено понятие реальности за счет

включения сознания, внутреннего (душевного и духовного) мира человека. «Душевные и духовно-исторические процессы не менее реальны, чем вещи и животные, процессы вообще не менее реальны, чем образования. Новое понятие реальности не связано с материальностью и пространственностью, а всего лишь со временностью, процессностью и индивидуальностью» [Там же].

Новой реальностью в лингвистике является включение в ее предметную область ментальных образований, с помощью которых объективируется сознание и которые составляют категориальную основу всей человеческой деятельности, и прежде всего – языка [26, с. 47].

Научная картина мира, таким образом, включает сегодня не только мир вещей, но и мир феноменов (актов сознания), что объясняет роль феноменологии как одной из основ постнеклассической методологии. По мнению М. Л. Макарова, «с помощью теоретического аппарата феноменологии исследователь способен обосновать расширенное понимание научности, выявить релевантные аспекты взаимодействия психического и социального в актах языкового общения, сформировать методологию дискурс-анализа» [116, с. 32].

Феноменологическая проблематика породила интерес к таким проявлениям человека в языке, как рефлексивный и нерефлексивный дискурсы [39 и др.], к явлениям, обозначаемым словами с приставкой мета-: метаязык, метатекст, метадискурс, метакоммуникация, метадиалог, метатеория и т. п. [37; 110; 116; 152 и др.]. Язык изучается в аспекте способов вербализации языкового и метаязыкового сознания. С позиций феноменологии язык определяется как «дом бытия», интерпретируется как модус бытия человека, поскольку «само бытие нельзя ни определить, ни объяснить. Но можно отличить виды бытия и анализировать их модусы. Тем самым их можно осветить изнутри. Это осуществляется модальным анализом реального и идеального бытия. Здесь все связано с внутренними отношениями возможности, действительности и необходимости» [51, с. 322]. Поэтому модальный анализ определяется как «ядро новой онтологии» [Там же].

И вполне закономерным является интерес лингвистов к разным видам модусных смыслов, передаваемых фактами

«несубстанциональной действительности, психической реальности, рефлексии говорящего по поводу диктумного события и по поводу прогнозируемой реакции адресата. При таком подходе логично в едином ряду с модальностью, оценочностью, персуазивностью, авторизацией и др. рассматривать, например, и метатекстовые смыслы» [89, с.1].

Выделение модусных и эгоцентрических категорий в языке, типологизация и описание языковых средств, обслуживающих сферу выражения человеческого сознания, – одна из актуальных проблем современной лингвистики, описывающей язык с антропологической позиции, которая предполагает рассмотрение языка в рамках онтологического треугольника: мир – человек – язык. В связи с этим важно подчеркнуть, что основным признаком модусных и эгоцентрических категорий является импликация «Я», сфера которого диалогична: человек обретает смысл в диалоге с самим собой, другим человеком, с миром и культурой [179]. И, следовательно, создание «образа человека по данным языка» [2], «познание его может быть только *диалогическим*» [18, с. 363]. Диалог, таким образом, оказывается объединяющей основой всех методологических подходов, универсальным принципом наук о человеке.

Принцип диалога и его всеобщий характер

Как известно, еще В. фон Гумбольдт признавал истинное существование языка в речи, соответственно, определяя его как деятельность. При этом он подчеркивал, что для осуществления деятельности посредством языка человек нуждается в Другом, в общении и взаимодействии с ним. Это утверждало фактически принцип диалога, который базируется на понятии *взаимодействие* с *Другим* и обязательно подразумевает социокультурный контекст (условия взаимодействия и особенности Другого в системе взаимоотношений «Я – Другой»). Ведь человек учится говорить, создает свои тексты, познает мир и складывается как личность в диалоге с другим человеком, обществом, культурой. Гумбольдт, в частности, писал: «Принципом подлинного искусства социального общения является непрерывное усилие постичь внутреннюю индивидуальность другого, ...

проникнуть в нее с глубочайшим уважением к ней как индивидуальности другого, воздействовать на нее. Это можно сделать, ... только раскрывая себя, предлагая другому возможность сравнения» [227, с. 56]. И далее: «Человек понимает самого себя не иначе, как удостоверясь в понятности своих слов для другого» [Цит. по: 137, с. 64].

Принцип диалога как универсальный принцип взаимодействия связан с теоретическими основаниями науки в целом, которая сегодня пересматривает свои принципы. Понимание принципов как каузально-генетических законов природы, которые упорядочивают опыт, меняется в соответствии с теорией относительности: принципы – это не столько критерии опыта, сколько своеобразные ориентиры, которыми исследователи руководствуются в интерпретации опыта для сведения разрозненных фактов в единое целое. Как известно, в современной науке все исследовательские подходы находятся в отношении дополнительности. Поскольку мир познается в опыте, а опыт фиксируется, обозначается субъектом, то этот опыт нельзя назвать внешней реальностью, он – следствие нашего взаимодействия с ней. Человек может познать какое-то явление, лишь вступив с ним во взаимодействие. Например, свет проявляет корпускулярную природу, когда человек, вступая с ним во взаимодействие, проводит эксперимент, иллюстрирующий фотоэлектрический эффект. Если же человек пропускает свет через двойную щель, проявляется волновая природа света. Такой способ (интеракциональный) выявления свойств объекта Н. Бор и назвал дополнительностью. Собственно, здесь выявляются не столько свойства изучаемых явлений, сколько особенности нашего взаимодействия с ними, возможности экспериментальной базы и наши интересы или цели эксперимента [192]. Именно поэтому Бахтин писал: «Принцип дополнительности я ... воспринимаю диалогически» [18, с. 372].

Язык, как и физические явления, например свет, можно рассматривать и как состоящий из частиц (т. е. как систему отдельных элементов), и как состоящий из волн (т. е. как процесс порождения высказываний), и как целое поле (т. е. как единство семантических полей, как пространство смыслов) [246]. О дополнительности разных подходов к языку писали Э. Сепир, Б. Уорф, К. Пайк и другие ученые. При

этом они отмечали, что природу и функционирование языка и текста можно понять только во взаимодействии различных аспектов его употребления, используя разные методы и принимая во внимание данные антропологии, психологии, социологии и других связанных с человеком наук [246].

Философское осмысление принципа взаимодействия, диалога нашло отражение в диалогической концепции гуманитарного познания, созданной М. М. Бахтиным, в его диалогизме – философии языка, воплощенной в металингвистике. Согласно диалогическому принципу, структура бытия, понимаемого как со-бытие, формируется взаимоотношениями, взаимодействием Я и Другого, а в структуре текста – взаимодействием своего и чужого высказываний. Эти диалогические отношения пронизывают всю человеческую речь, все, что имеет смысл и значение: человек, выражая себя, занимает определенную смысловую позицию по отношению к предмету речи и речи Другого. Сферой реализации диалогических отношений является, прежде всего, язык, слово.

Язык – самый существенный показатель всеобщности диалогизма: он и средство общения, и способ самовыражения, и возможность познания. Как утверждает М. М. Бахтин, жизнь по природе своей диалогична. Жить для человека – «значит участвовать в диалоге – вопрошать, внимать, ответствовать, соглашаться и т. п.» [17, с. 307].

Всеобщее значение диалогизма для гуманитарных исследований признается сегодня теми исследователями, которые занимаются анализом словесного и других видов творчества, решением культурологических проблем с философских позиций, а также проблем межкультурной и межличностной коммуникации, структуры языковой личности и целого ряда других проблем [123; 185; 265; 222 и др.]. При этом отмечается интегративная роль диалогической концепции познания благодаря широкому охвату гуманитарной проблематики в творчестве М. Бахтина, по существу соединившего логос и софию.

Непосредственным предшественником М. Бахтина является М. Бубер, который в своем программном сочинении «Я и Ты» [33] излагает основную идею теории диалога: Я является не субстанцией, а отношением с Ты, благодаря чему

осуществляется истинное предназначение человека. Речь, являющаяся основой человеческого бытия, признается «истинным признаком межчеловеческого сосуществования». Само бытие понимается как диалог между Богом («вечным Ты») и человеком, человеком и миром. Отношение между Я и Ты рассматривается не как субъективное событие, так как Я не представляет (не субъективирует) Ты, а встречает его, понятие же «между» подчеркивает особую дистанцию между ними.

В заслугу М. Бахтина ставится развитие буберовского понятия «между» как связи в становлении языкового знака. Он включает в процесс становления знака широкий социокультурный контекст, т. е. рассматривает этот процесс как результат взаимодействия знака с контекстом. Так диалог становится моделью языка, и такое понимание диалога явилось импульсом в развитии гуманитарной мысли по пути интеграции: научной реальностью стало понимание личности как «диалогического Я», в лингвистике появилась диалогическая семантика, в социологии изучается диалогическая структура общества и т. д. [222; 22; 224; 236; 239; 259 и др.]. Диалог становится ведущим методом и методологией гуманитарных наук [27; 78; 113; 142 и др.]. В целом складывается универсальная теория диалогизма.

Таким образом, подчеркивая роль отношений, дискурсивного взаимодействия человека с другими людьми и со средой (контекстом), диалогизм как универсальный принцип сводится к двум понятиям: взаимодействие и Другой (ориентация на Другого), которые анализируются с учетом контекста [408]. В соответствии с этим принципом любой художественный текст строится и интерпретируется диалогически, и при его анализе нужно обнаружить ту диалогическую рамку, в которую помещается изображаемый автором мир [134].

Идеи М. Бахтина о диалогической основе общения, познания и становления личности человека оказались востребованными лишь в конце XX века, когда лингвистика сделала «антропологический поворот». Отталкиваясь от идей В. фон Гумбольдта, В. И. Постовалова констатировала: «Исходная идея антропологической лингвистики состоит в том, что язык представляет собой конститутивное свойс-

тво человека, делающее его человеком. < ... > Построение лингвистики на антропологических началах предполагает объединение в единой онтологии теории языка и теории человека» [138, с. 31–32].

Сегодня металингвистика М. М. Бахтина, построенная на базе новой онтологии и принципа диалога, с учетом принципов междисциплинарности и

антропоцентризма, может служить интегративной основой для дискурс-анализа художественного текста.

Металингвистика как методология дискурс-анализа текста

Металингвистика М. Бахтина, не получившая в свое время широкого развития, сегодня привлекает внимание филологов, разрабатывающих методику дискурс-анализа художественного текста. Она воспринимается как один из путей интегративного анализа текста как процесса и продукта речевой деятельности. Основанный на принципе диалога, такой подход учитывает двойственную природу текста. Обосновывая металингвистику, М. Бахтин писал: «Человек в его человеческой специфике всегда выражает себя (говорит), то есть создает текст (хотя бы и потенциальный). Там, где человек изучается вне текста и независимо от него, это уже не гуманитарные науки (анатомия и физиология человека и др.)» [18, с. 285]. Текст как «первичная данность (реальность) и исходная точка всякой гуманитарной дисциплины» [18, с. 292] состоит из высказываний, которые пронизаны диалогическими отношениями. Эти отношения в корне отличаются от лингвистических отношений элементов как в системе языка, так и в отдельном высказывании. «Чем же определяются незыблемые рубежи высказывания? Металингвистическими силами» [18, с. 293].

Диалогические отношения между высказываниями в тексте выводят любой текстовый анализ в область исследований «в пограничных сферах», «на стыках и пересечениях» лингвистики, литературоведения, филологии [18, с. 281], так как сущность текста заключается в «событии жизни», которое развивается «*на рубеже двух сознаний, двух субъектов*» [18, с. 285]. Отсюда и программа или стратегия исследова-

ния текста – диалог автора текста и исследователя, «диалог особого вида: сложное взаимоотношение *текста* (предмет изучения и обдумывания) и создаваемого обрамляющего *контекста* (вопрошающего, возражающего и т. п.), в котором реализуется познающая и оценивающая мысль ученого. Это встреча двух текстов – готового и создаваемого реагирующего текста, следовательно, встреча двух субъектов, двух авторов» [18, с. 285].

Бахтин выделяет два полюса текста. С одной стороны, текст предполагает язык – «общепонятную (то есть условную в пределах данного коллектива) систему знаков». То есть «за каждым текстом стоит система языка» и «в тексте ей соответствует все повторимое и воспроизводимое, все, что может быть дано вне данного текста» [18, с. 283]. С другой стороны, «каждый текст (как высказывание) является чем-то индивидуальным, единственным и неповторимым, и в этом весь смысл его (его замысел, ради чего он создан). Это то в нем, что имеет отношение к истине, правде, добру, красоте, истории» [18, с. 283].

Такой подход делает язык одним из аспектов текста. Главное в тексте – его замысел, авторская интенция. Кроме этого, конституирующими являются его ценностный аспект, а также индивидуально-стилистический. Как видно из этого соотношения, «над категорией текста... совершены две операции, идущие вразрез с тенденциями семиотики». Во-первых, Бахтин «развоплотил» текст, показав опять-таки вторичность, техничность собственно языкового знакового материала; во-вторых, он же «очеловечил» текст, тогда как едва ли не главной целью семиотического анализа художественной речи было «оторвать текст от его автора» [31, с. 42]. Поскольку текст взаимодействует с контекстом, его неповторимый авторский момент «не вмещается» в текст как таковой (т. е. как знаковый комплекс) по причине «повторяемости и общезначимости» языковых единиц, конституирующих текст. Замысел текста «осуществляется чистым контекстом» [18, с. 283], присутствием его адресата и интерпретатора в ситуации «произнесения» текста.

Бахтин расширяет проблему текста до границ проблематики словесного творчества и говорит о произведении, а в связи с текстом вне художественного творчества решает

проблему интерпретации. Но и текст, и произведение «событийны», разомкнуты: текст – это событие отношения автора и интерпретатора, а произведение – событие отношения автора и героя. Другими словами, это диалогические события, относящиеся к сфере духовной культуры.

Диалогические отношения, которые пронизывают текст, имеют своеобразный характер. Они не сводимы ни к логическим, ни к лингвистическим, ни к психологическим, ни к механическим или к каким-либо иным отношениям. Это особый тип смысловых отношений, которые возникают между целыми высказываниями, за которыми стоят речевые субъекты, авторы данных высказываний. Наиболее простым и наглядным видом таких отношений является реальный диалог. В художественном тексте он представлен в виде композиционно-речевой формы «диалог», в котором каждая реплика может быть и монологичной, а каждый монолог может быть репликой большого диалога. Отношения между репликами такого диалога не совпадают с диалогическими отношениями. «Диалогические отношения гораздо шире, разноообразнее и сложнее диалогической речи. Два высказывания, отдаленные друг от друга во времени и в пространстве, при смысловом сопоставлении обнаруживают диалогические отношения, если между ними есть хоть какая-нибудь смысловая конвергенция (хотя бы частичная общность темы, точки зрения и т. п.)» [18, с. 303–304].

Смысловая конвергенция как результат диалогических отношений является, таким образом, показателем интерсубъективного процесса формирования смысла текста. Этот процесс предполагает анализ структур, созданных взаимодействием субъектов и одновременно этих субъектов конституирующих. Сюда относятся не только языковые, но и культурные, этические, эстетические структуры. Такое понимание интерсубъективности (которое можно свести к контексту, социокультурной среде текста) характерно для французской школы анализа дискурса (Фуко, Деррида).

Другое понимание интерсубъективности наблюдается у Ю. Хабермаса и его последователей (оно сводимо к разделенному мировоззрению) и связано с взаимопониманием в процессе коммуникации: основой взаимопонимания является схожесть интерпретации общих фактов и программ

поведения при несущественных различиях, а также взаимозаменяемость точек зрения Я и Другого [219].

Таким образом, в тексте имееются два полюса: языковой (повторимый), связанный с элементами системы языка, и индивидуально-авторский (неповторимый), связанный с другими текстами диалогическими отношениями. Дискурсивно-диалогический анализ представляет собой интегративный метод, сочетающий металингвистическое понимание текста (как двухполюсного образования) с практикой его дискурс-анализа (в терминах стратегий и тактик процесса его порождения, имеющего диалогическую природу). Металингвистика М. Бахтина является одним из основополагающих подходов к дискурсивному исследованию текста. Ее методологическое значение заключается в утверждении принципа отношения (диалога) в исследовании языковых проблем, что предполагает перенесение в фокус анализа явлений речевого взаимодействия, а также новую языковую стратегию (взаимодействие «голосов»). Основа метода Бахтина состоит в рассмотрении одного и того же объекта во всей его сложности, но в разных аспектах. При этом акцент делается на отношениях, взаимодействии с контекстом – именно в этом взаимодействии формируется общий смысл.

Текст как открытая система

Металингвистическое понимание текста, предполагающее его рассмотрение в социокультурном контексте, получило развитие в теории интертекста. Ю. Кристева назвала интертекстуальностью ту диалогическую особенность текста, которая заключается в его связи с пре-текстами и послетекстами [91; 15], в его разомкнутости, его «вписанности» в социокультурный контекст. Словом – в его принципиальной открытости [15; 208]. У. Эко, характеризуя «открытое произведение» в искусстве, подчеркивает бесконечность его аспектов, которые представляют собой не части или фрагменты произведения, а возможности иной перспективы его рассмотрения, т. е. каждый аспект включает не часть, а все произведение, раскрывает его с новой стороны. Поэтому каждое новое прочтение, исполнение, интерпретация заложено и в самом произведении, и в индивидуальности исполнителя, интерпретатора, читателя [208].

Множественность интерпретаций, их практическая бесконечность поддерживается их взаимодействием, диалогом, который помогает прояснить подходы и точки зрения при условии, что каждая точка зрения раскрывает произведение в его целостности, т. е. текст воспринимается в его личностном аспекте. Аналогичным образом один аспект произведения может раскрыть все произведение в новом свете при условии допущения другой точки зрения, способной охватить его во всей его жизненности [208].

Так создается «открытая» ситуация в творчестве, искусстве – ситуация процесса, ситуация «в развитии», когда любое произведение рассматривается на фоне исторических влияний, культурного диалога, связи с современным многоаспектным мировоззрением. Сегодня когнитивные исследования подтверждают необходимость «новой оптики» – расширения «теоретических линз», т. е. введения в фокус теоретического анализа речевой деятельности перспектив разных дисциплин, что позволяет интегрировать аспекты когнитивной науки с антропологическими и культурными традициями, объединить альтернативные подходы к изучению когнитивных структур как дискурсивных, социальных или воплощенных [232 и др.].

С этой точки зрения текст как диалог можно рассматривать, по крайней мере, в двух аспектах: в аспекте внутритекстовых диалогических отношений и в аспекте внетекстовых диалогических отношений. Внутритекстовой диалог создается автором как семантическая составляющая текста, включающая его обращенность, или адресованность [46]. Эта составляющая может быть обозначена как дискурсивная стратегия. Внетекстовой диалог прослеживается в связях данного текста с обрамляющим контекстом, его выходе в интертекстуальное пространство. В этом отношении отмечается пограничный характер автора и читателя: автор и предполагаемый адресат принадлежат одновременно и внешнему, и внутреннему миру текста [45].

Важным моментом в характеристике открытой системы является наличие в ней так называемых зон конвергенции, в которых неоднородные элементы, попадающие в систему в силу ее открытости, сталкиваются, а затем начинают активно взаимодействовать с элементами данной системы,

создавая хаос и нарушая равновесие системы. Однако процесс взаимодействия разнородных элементов не разрушает системы – под ее влиянием хаос вскоре упорядочивается: происходит конвергенция (сближение, схождение) разнородных элементов и появляются новые элементы (в результате ускоренного процесса взаимодействия, уплотнения связей и преобразования элементов). Именно о таких зонах в художественном тексте, которые традиционно называются «лакунами», «зонами неопределенности», «смысловыми скважинами», пойдет речь в нашем анализе – как о зонах диалогического контакта, взаимодействия неоднородных высказываний.

Таким образом, текст как открытая система предполагает неоднородность входящих в ее состав элементов и, следовательно, принципиальную неоднозначность заключенного в нем сообщения, а его модель представляет собой диалогическую структуру.

Металингвистика как терминосистема

Диалог и соотносимые с ним понятия

Многие термины и понятия, используемые в современных работах по металингвистическому описанию текста и дискурс-анализу, связаны с теорией диалога М. Бахтина. Вместе с тем диалогическая терминология настолько разнообразна, что требует специального уточнения. Так, термин *диалогизм* стал употребляться после выхода в свет монографии М. Холквиста «Диалогизм: Бахтин и его мир» [226], где под ним понимается диалогическая философия языка и методология гуманитарного познания. Это значение термина закрепилось и в журнале "Dialogism", издаваемом Центром Бахтина в Шеффилде. В методологическом смысле употребляется также *диалогический принцип*, введенный Ц. Тодоровым в одноименной монографии, посвященной теории М. Бахтина [259]. После опубликования этой книги стали широко употребляться такие словосочетания, как *диалогическая философия, диалогическая теория, диалогический анализ, диалогическая парадигма, диалогический дискурс, диалогический метод, диалогическое взаимодействие, диало-*

гическое общение, диалогическая коммуникация, диалогическое представление, диалогическая культура и др. В. Библер использует также термин *диалогика* [27], употребляемый наравне с диалогизмом.

Как метод, общий подход и методология диалогизм применяется, в основном, в литературно-критических исследованиях, анализе дискурса и практике преподавания комплекса дисциплин, связанных с текстом. Отдельные авторы используют также термин *диалогия* в широком значении «общего принципа речевой деятельности», согласно которому составной частью речи любого субъекта является присутствие Другого, что делает речь неоднородной. В связи с принципом диалогии понятие неоднородности интерпретируется как конститутивное начало любого дискурса [142, с. 210].

Термин *диалогичность* обозначает категорию текста, характеризующую его направленность на адресата (адресованность) [88; 72; 174 и др.]. В широком смысле диалогичность понимается как «особая форма взаимодействия между равноправными и равнозначными сознаниями» [18, с. 309]. Эта категория подчеркивает реляционную природу всех текстов и тот факт, что диалог происходит не только внутри высказывания, но и между высказываниями (текстами), означая вплетенность разных «голосов» в его состав.

Аспектами диалогичности являются *интертекстуальность* [91; 6] и *интердискурсность* [142] – особенность текста, как и речи вообще, перекликаться с чужими текстами или высказываниями (дискурсами), что подчеркивает открытость текста, его связь с культурным контекстом, его вписанность в «большое» или «малое» время. Связанные с этими понятиями термины *полифония, полифонический диалог, многоголосие, разноречие* употребляются М. Бахтиным для описания способа взаимодействия «голосов» в тексте и языке. Полифония представляет собой такой метод или способ повествования, когда одна тема проводится по многим и разным голосам, в результате чего появляется разделенный смысл, приобретающий социальную и культурную значимость. Полифонический диалог – это особая структура художественного текста, предполагающая равноправный «незавершимый диалог по последним вопросам (в большом времени)», который организуется автором, «прощупывает-

ся» им «в борьбе мнений и идеологий (разных эпох)» [18, с. 356]. Многоголосие, или разноречие, означает присутствие в тексте, обществе, мире многих и разных голосов как «смысловых позиций» – точек зрения, мнений, оценок, идеологий. Терминологическое разнообразие в диалогической парадигме подчеркивает лишь тот факт, что центральное понятие *диалог* многоаспектно и на нем следует остановиться особо.

Понятие *диалог* и его определение

В узком смысле диалог определяется в «Словаре лингвистических терминов» О. С. Ахмановой как «одна из форм речи, при которой каждое высказывание прямо адресуется собеседнику и оказывается ограниченным непосредственной тематикой разговора» [151, с. 132]. Данное определение подчеркивает важные черты организации диалога как формы речи: наличие адресата, общую тематику высказываний, разговорность. Однако этим не исчерпывается содержание термина.

Начиная с 90-х годов прошлого века лингвистические словари, справочники и энциклопедии определяют диалог шире. Так, в лингвистическом энциклопедическом словаре (1990 г.) диалог, или диалогическая речь, определяется как «форма (тип) речи, состоящая в обмене высказываниями-репликами, на языковой состав которых влияет непосредственное восприятие, активизирующее роль адресата в речевой деятельности адресанта. Для диалогической речи типична содержательная (вопрос/ответ, согласие/возражение) и конструктивная связь реплик» [99, с. 135]. Данное определение включает не только наличие адресата и адресанта, формальное и содержательное единство реплик, но и конститутивный момент – формирование языкового состава высказывания адресанта под влиянием адресата.

Слово *диалог* происходит от греческого *dialogos* и состоит из двух частей: приставки *dia* «сквозь, через» (а не два, как принято считать – ср. *дилогия*) и корня *logos* «слово, значение, речь». Первую часть термина можно интерпретировать как «сквозное движение, проникновение, размежевание, разделение, взаимность» и, следовательно, «диалог – разделенное слово, взаимная речь», т. е. разговор, который ведут два или

более человек. В отличие от диалога монолог (от греческих корней: *monos* «один» и уже известного *logos*) – это «единое, как бы ни с кем не разделенное слово (речь)» [120, с. 193]. Данная этимология вызывает образ смыслового потока, текущего между людьми, среди нас и через нас, из которого может появиться новый смысл, новое понимание и который обновляет и наполняет смыслом самих людей, их жизнь [194].

Такое понимание диалога делает условным различие между диалогом и монологом, так как даже один человек может вести диалог с самим собой или с другими людьми внутри себя. Важно лишь внимание к Другому внутри или вне нас. Только тогда появляется разделенное слово, значение, смысл. Благодаря диалогу человек говорит и думает; разделенное слово объединяет, цементирует любое сообщество людей. В диалоге главное – общее участие (вербальное взаимодействие) и общее достижение (новый смысл).

Исторически диалог как форма общения людей появился раньше монолога, что социально обусловлено. Человек изначально, в силу своей природы, не может не общаться с другим человеком, с природой, Богом, реальным или виртуальным миром, самим собой. Даже пространный монолог, казалось бы не связанный непосредственно с ситуацией общения, всегда кому-то адресован, с одной стороны, и с другой – является реакцией, репликой на предшествующий контекст, конфликт, ситуацию. Поэтому монолог называют иногда «остановленным диалогом, т. е. высказыванием, как бы извлеченным из диалога» [120, с. 193]. В этом смысле монолог оказывается только структурным фрагментом дискурса, вычлененным по принципу единства говорящего.

Всестороннее изучение диалога как формы существования языка ведется в отечественном языкознании с 20-х годов прошлого столетия, а в трудах Л. П. Якубинского, Л. В. Щербы, Е. Д. Поливанова, В. Н. Волошинова, В. В. Виноградова и М. М. Бахтина был заложен теоретический фундамент для всех дальнейших исследований [36]. Основные постулаты теории диалога сводятся к следующему:

1. Диалог – это форма существования языка, связанная с его социальной природой и коммуникативной функцией.

2. Диалогическое общение – это сфера проявления речевой деятельности человека.

3. Речевое общение в форме диалога – это конкретное воплощение языка в его специфических средствах, определенная речевая структура.

Выделенные три аспекта языка (социальный, коммуникативный, диалогический) включают в себя значение двусторонности связей, характерное для общения; условно его обозначают как «взаимо» и «два», что подчеркивает диалогическую сущность соответствующих явлений [88].

Социальная сущность языка выдвигает на первый план фактор адресата речи, ибо в общении происходит речевое взаимодействие по крайней мере двух лиц: реальность языка – это не изолированное высказывание, а социальное событие речевого взаимодействия, осуществляемое в высказывании, и поэтому реальной единицей языка-речи является не изолированное монологическое высказывание, а взаимодействие по крайней мере двух высказываний, т. е. диалог [20]. Социальная природа языка выявляется в полной мере только через диалогическое взаимодействие, т. е. подлинное его функционирование в реальной действительности. Другими словами, как гласит известный марксистский тезис, язык возникает лишь из потребности общения с другими людьми. Не случайна и лингвистическая традиция ассоциировать термин *коммуникация* с диалогом [59, с. 491]. Эту мысль подчеркивали многие лингвисты и философы, начиная с В. фон Гумбольдта. Так, Э. Бенвенист писал: «...ситуация, неотъемлемая от использования языка, есть ситуация обмена и диалога» [24, с. 27].

Однако проблематика, связанная с исследованием диалога в такой широкой постановке, стала актуальной лишь с конца 70-х годов XX века, когда труды и имя М. Бахтина получили мировое признание. По замечанию Вяч. Вс. Иванова, философские исследования лингвистической теории Соссюра, проведенные М. Бахтиным и его учеником В. Н. Волошиновым, и высказанные им положительные идеи на несколько десятилетий предвосхитили ту проблематику, которая в последние двадцать лет стала энергично разрабатываться отечественным и зарубежным языкознанием [76; 229]. В настоящее время диалог используется далеко за пределами лингвистики в качестве объяснительной модели коммуникативных, когнитивных и социокультурных процессов, составляющих жизнь человека [123; 132; 214; 194].

Таким образом, диалог в широком понимании – это речевое взаимодействие двух и более собеседников.

Модели диалогического взаимодействия

Понимание диалога как речевого взаимодействия требует уточнения, так как сам термин *взаимодействие* интерпретируется по-разному.

В соответствии с принципами и постулатами речевого общения выделяются два основных типа речевого взаимодействия: сотрудничество и конфронтация, которые свидетельствуют о совпадении или несовпадении интересов и целей коммуникантов [70 и др.]. Эти два типа отражены в двух моделях диалога: кооперативной и конфликтной. Существует также множество моделей диалога, в которых формализуются различные аспекты или компоненты взаимодействия: механизм взаимодействия, его характер, динамика, участники, объект, цели и задачи, координация действий, смена ролей, контекст и ситуация взаимодействия и т.п. Соответственно, можно говорить о разных подходах к диалогу.

Теоретическую базу исследования диалога составляют труды ученых, анализирующих вербальное общение с позиций коммуникативной лингвистики, анализа дискурса, прагмалингвистики, психолингвистики, теории общения, логико-семантического анализа языка, компьютерной лингвистики, социолингвистики, конверсационного анализа (Н. Д. Арутюнова, Е. С. Кубрякова, Е. В. Падучева, А. А. Леонтьев, И. П. Сусов, М. Л. Макаров, В. И. Карасик, Д. Г. Богушевич, А. Вежбицкая, Т. ван Дейк, П. Грайс, Дж. Серль, Дж. Лич, Дж. Гамперц, Д. Таннен и др.). Большое распространение получило понимание диалога как игры (dialogue games), его описание в когнитивном аспекте (description of agents' mental states) и с точки зрения реализации определенного плана (plan-based approach), интенций или целей (goal-oriented approach).

Так, *интенциональные* модели диалога представляют взаимодействие как процесс, ориентированный на реализацию плана, интенций партнеров или достижение цели [206; 233; 261 и др.], а *информационные* модели дают представление о взаимодействии как процессе обмена информацией между участниками диалога. Эти два типа моделей диалогического

взаимодействия реализуются в языковой структуре диалога, при анализе которой в первом типе нужно идентифицировать интенциональное состояние партнеров в терминах их целей, а во втором – ограничиться только информацией (по принципу ее релевантности). Более частные модели диалога представляют отдельные этапы речевого взаимодействия (начало, сам процесс, окончание, оценка, изменение или влияние, принятие решения) [206 и др.]. Но независимо от того, какая сторона организации диалога формализуется в модели, все они основаны на одном из двух подходов к пониманию взаимодействия [239; 223]:

1) *классический*, картезианский (основанный на учении Декарта), заключающийся в том, что любые взаимодействующие элементы рассматриваются как отдельные, независимые сущности, и

2) *неклассический,* современный (основанный на учении Бахтина), основу которого составляет понимание взаимодействия как процесса, создающего единство, целое взаимозависимых и дополняющих друг друга субъектов.

Эти два подхода противопоставляются как дуалистический и подлинно диалогический. Первый подход исключает субъективность, сводится к простому обмену репликами без учета всего богатства эмоций, оценок, отношений, выражаемых участниками взаимодействия. Второй подход строится на понимании взаимодействия субъектов как динамики интерсубъективности, т. е. как процесса развития отношений субъектов, формирования их оценок, эмоций, смыслов под влиянием друг друга в ходе диалогического общения. При анализе моделей диалога важно учитывать их онтологический статус.

Преобладание первого подхода в научном анализе и практике вызывает серьезную критику, особенно в последние десятилетия в связи с обсуждением основ рациональности. Как известно, основы нашей рациональности сложились в древней Греции и сформулированы в законах диалектики, а диалектика – это «не что иное, как упорядоченный, методически разработанный дух противоречия, присущий любому человеку, и в то же время великий дар, поскольку он дает возможность истинное отличить от ложного» [182, с. 546].

Здесь подчеркивается «ядро диалектики» – то, что она «в основном есть учение о единстве и борьбе противопо-

ложностей», «теория такого различия явлений, понятий и предметов вообще, которая в то же самое время с необходимостью требует и отождествления того, что различено» [101, с. 113–114]. Непременным условием диалектического метода, поэтому, является построение оппозиции, членами которой будут истинное и ложное высказывание, точка зрения, подход или противоположные по качествам явления (А – не А). Рассмотрение их по принципу «тезис – антитезис – синтез» должно привести к однозначному утверждению истины.

На этом принципе основана риторика и все виды риторического диалога: диалог-спор, диалог-полемика, диалог-дискуссия, – которые могут проводиться в разных контекстах. В современной неформальной логике выделяются такие дискуссионные контексты диалога, как педагогический диалог, диалог-интервью, диалог-консультация эксперта, диалог-планирование и др. [264]. Практика показывает, что в ходе такого взаимодействия происходит типичный «диалектический сдвиг» по схеме: дискуссия – спор – переговоры через посредника – ссора. Достаточно привести пример парламентских дебатов, где наиболее часто прибегают к аргументации *ad hominem*, т. е. к доказательствам, основанным не на объективных данных, а рассчитанным на чувства убеждаемого, проще говоря, когда «переходят на личности». В этом проявляется желание любой ценой доказать свою правоту, стремление к абсолютной истине и к последнему слову.

XX век поставил под сомнение такую рациональность, названную Ю. Хабермасом «научно-технической». Истина конкретизируется относительно того времени и пространства, в которых происходит ее постижение конкретным субъектом в отношении другого субъекта или объекта. И поскольку каждый субъект занимает определенное место в пространстве и действует в определенное время, его данные о познаваемой реальности могут отличаться от данных, полученных другим субъектом об этой же реальности в других условиях. Вот почему так важен вывод Н. Бора о дополнительности наших данных в познании мира. Этот постулат и лежит в основе современной теории диалога.

Современная модель диалога – не просто модель взаимодействия. Она акцентирует активное участие обеих сторон в построении общего смысла, который может быть неожи-

данным и незапланированным, так как оба участника диалога открыты взаимному влиянию и общаются на равных. Общая стратегия такого диалога, в отличие от риторического, – не стремление к победе в оппозиции двух независимых сторон, а достижение общего, разделенного понимания во взаимодействии двух равноправных личностей.

Конститутивная модель общения

Металингвистический анализ текста опирается на конститутивную модель общения, в соответствии с которой в процессе общения складывается (конституируется) смысл и идентичность говорящих. Необходимо отметить, что в настоящее время существует много исследований по теории коммуникации, которые отражают те или иные аспекты общения [140; 199; 87 и др.]. Проблема человеческого общения вообще изучается практически всеми гуманитарными науками и входит в общее направление коммуникативных исследований, которое представляет собой междисциплинарную область, сложившуюся во второй половине XX века из самостоятельных направлений в таких социальных дисциплинах, как лингвистика, риторика, социология, политология, педагогика, социальная психология, антропология, т. е. теорию коммуникации в целом.

Слово *коммуникация* стало актуальным в определении широкого круга социальных проблем и практик, а в исследовании современного коммуникационного дискурса преобладают, по мнению Р. Крейга, две темы: технологический дискурс (в связи с теорией информации и кибернетикой) и терапевтический дискурс, связанный с исследованиями известного психолога Карла Роджерса, создавшего целое направление по развитию потенциальных возможностей человека на основе диалога [199].

Такой широкий охват сфер применения понятия *коммуникация* свидетельствует о том, что оно претерпевает переосмысление. Понимание коммуникации как важнейшего связующего звена общества и как канала передачи информации и распространения знаний (*трансмиссионная* модель) уступает место более широкому пониманию этого явления как процесса, в котором символически оформляется наша

идентичность, наши социальные связи и отношения, наши чувства и мысли, наши способы выражения этих социально выстраиваемых реальностей [199], т. е. – *конститутивная* модель коммуникации. Составляющие ее элементы (участники, их сообщения, мысли, чувства, а также каналы и коды) не предстают раз и навсегда закрепленными в определенной конфигурации, а рефлексивно конституируются в самом процессе коммуникации [Там же]. Другими словами, коммуникация превратилась в сложную социальную проблему.

Конститутивная модель общения обязательно включает языковой компонент, поскольку теория коммуникации формируется на основе исторически складывающихся представлений об общении, укорененных в языке и речевой практике. Хотя конститутивная модель общения активно обсуждается, практической реализации и всеобщего признания она еще не получила. Причина этого заключается в том, что такая модель должна быть интегративной, т. е. построенной с учетом данных исследования всех аспектов общения – языкового, социального, психологического, технологического, семиотического, культурологического и др. Исследования в этом направлении сейчас интенсивно ведутся как в отечественной науке, так и за рубежом. Интегративная модель общения должна пониматься, по Дж. Гамперцу, как «общая теория вербальной коммуникации, которая интегрирует наши знания о грамматике, культуре и интерактивных конвенциях в единый всеобъемлющий комплекс понятий и аналитических процедур» [218, с. 4].

Древнейшим истоком теории общения является, несомненно, риторика. Классическая риторика была областью знания и практических навыков публичного высказывания. В современном понимании эта дисциплина представляет собой учение о типах высказываний (дискурсах), или речевых жанрах. По общему признанию М. М. Бахтин, написавший «Проблему речевых жанров» в начале 50-х годов XX века, оказался предтечей бурного развития «новой риторики» в западных странах. Его металингвистика – это одно из имен неориторики [166], для которой все литературные жанры находятся в общем ряду «относительно устойчивых типов» высказываний, или «типовых моделей построения речевого целого», определяемых «спецификой данной сферы обще-

ния» [21, с. 159]. Несомненным вкладом современной риторики в общую теорию вербального общения является то, что она прояснила понимание особенностей художественной коммуникации [195; 117; и др.].

Теория коммуникации берет на вооружение как ставшие классическими социально-психологические концепции русских ученых – Л. Выготского (об интериоризации социального опыта), А. Н. Леонтьева (о деятельностной основе личности), так и теории западных исследователей – К. Левина (теория групповой динамики), К. Ховланда (теория убеждения), Л. Фестингера (теория когнитивного диссонанса), которые обосновывают социально-дискурсивную природу личности и идентичности [96; 199 и др.].

Общий теоретический контекст для перехода к интеракциональной интерпретации процессов коммуникации был создан в начале XX века, когда появилась идея о том, что общество существует не только общением, но и в общении – символическом процессе, который производит и воспроизводит общие смыслы, ритуалы и социальные структуры [241; 265 и др.]. Современные социальные науки в целом развиваются под влиянием идей символического интеракционизма, которые обобщенно изложены в сочинении Дж. Мида «Разум, Я и Общество», где социальные процессы объясняются как взаимодействие индивидов в группе и обществе, а социальная реальность складывается из многообразия возможных «перспектив» и систем социальных взаимодействий. В процессе общения люди создают те смыслы, которыми руководствуются в своей деятельности, а язык и жесты выступают в качестве особых символических средств, с помощью которых осуществляется общение [241].

Особую роль в развитии коммуникативного направления лингвистических исследований сыграло выделение прагматики как обязательного аспекта функционирования знаковых систем – общая теория общения концептуализируется в прагматических терминах, что сближает ее с диалогизмом. Если семиотика Соссюра представляла языковую систему как оппозитивную структуру с закрепленным соответствием означающих и означаемых, то после Соссюра были предприняты попытки внести некоторые коррективы в его теорию, в частности, Ж. Деррида представляет коммуникацию

как процесс, в котором значения не закреплены языковой системой, а свободно «плавают» в потоке речи, общение предстает как «свободная игра означающих» [68].

Эта крайняя позиция, или идея о незакрепленности значения, ведущая к неопределенности, к размыванию границ сообщения, смысла, авторства, интерпретации, поставила под сомнение весь набор аналитических процедур, позволяющих интерпретировать текст, т. е как бы опрокинула все традиционные методы анализа текста, не предложив взамен никаких методов или методик снятия неопределенности. Сама собой возникла теоретическая потребность в новых подходах к анализу текста, к проблеме авторства, открытости текста, границ интерпретации.

На эти важнейшие вопросы и дает ответ диалогизм М. Бахтина, который вводит в анализ принцип отношения, диалога. Этот принцип вытесняет собой принцип неопределенности из интерпретации текста к концу XX века, восстанавливая гармонию треугольника: автор – текст – читатель (интерпретатор), но уже в новом оформлении. Для Бахтина гармония заключается не во внешних пропорциях, не в соотношении внешних частей, а во внутреннем единстве, образованном взаимодействием этих частей.

Вообще, решающим, на наш взгляд, фактором перехода к интеракциональной, конститутивной модели общения явилась философия языка, сложившаяся в начале XX века. Она возникла в русле феноменологии, разработавшей такие понятия, как *интенциональность, конституирование, жизненный мир, интерсубъективность* [61], которые интегрированы в лингвистике и в других гуманитарных науках. В феноменологических терминах общение анализируется как переживание Я и Другого в диалоге. Проблемы коммуникации возникают в силу расхождений между сознаниями субъектов: человек не может переживать другое сознание, и это ограничивает возможности интерсубъективного понимания. Однако общее сосуществование с другими в общем, т. е. разделенном мире составляет основу для общения и одновременно для конституирования этого мира в опыте по-разному.

Таким образом, сущность общения сводится к его конститутивной роли в познании и самопознании: в диалоге

происходит не обмен готовыми, ранее сложившимися внутренними смыслами, а вовлечение участников в процесс совместного созидания нового общего смысла, который преобразует и самих участников процесса, и их жизненный мир [131; 140; 199 и др.]. Принцип «общих» или «разделенных» смыслов перешел из феноменологии во все социальные науки, включая лингвистику, в которой обозначилась тенденция изучения реального функционирования языка с точки зрения субъекта [42; 156; 67 и др.].

Диалогизм как философия языка

Язык, представленный в конститутивной, диалогической модели, означает, что его реальностью является «непрерывный поток» или «цепь высказываний», имеющих конкретного говорящего субъекта и слушателя, и эти высказывания оформляются в процессе взаимодействия говорящего и слушающего, т. е. они диалогичны по природе. М. Бахтин подчеркивает, что «язык входит в жизнь через конкретные высказывания (реализующие его), через конкретные же высказывания и жизнь входит в язык. Высказывание – это проблемный узел исключительной важности» [18, с. 240].

Согласно М. Бахтину, диалог – это со-бытие, т. е. совместное, разделенное бытие, так как в нем участвуют Я и Другой. Их диалогическое взаимодействие выражает общее состояние обращенности каждого говорящего друг к другу – ситуацию, в которой язык служит медиатором (посредником) взаимодействия. Диалогическая модель языка может быть представлена в нескольких, по меньшей мере, в двух аспектах.

В о - п е р в ы х, выделяется ретроспективный аспект – каждое высказывание диалогично, так как слово находится в диалогическом отношении с прошлым контекстом. Между словом и говорящим субъектом существует окружение из других, чужих слов о том же объекте, на ту же тему. Каждое высказывание вступает в те или иные отношения с предшествующими высказываниями – говорящий «опирается на них, полемизирует с ними, просто предполагает их уже известными слушателю» [18, с. 247].

В о - в т о р ы х, выделяется проспективный аспект – высказывание диалогично, так как оно «обращено», т. е. ориентировано и предвосхищает ответ другого говорящего. Высказывание обретает смысл на «чужом» концептуальном горизонте («кругозоре») другого говорящего. Слушатель, воспринимающий высказывание, ассимилирует его в свою концептуальную систему, которая обогащает его новыми элементами. Следовательно, слово живет в диалогической среде между кругозорами говорящего и слушателя. Каждое высказывание помещает слово в герменевтическое вопросо-ответное отношение с «чужим словом» собеседника, предвосхищаемый ответ которого, в свою очередь, предвосхищает новый ответ слушателя.

Таким образом, высказывание повернуто и вперед, и назад. Рассматривая диалогичность высказывания как знака, Бахтин пишет: «...понимание знака есть отнесение данного понимаемого знака к другим, уже знакомым знакам; иными словами, понимание отвечает на знак – знаками же. И эта цепь идеологического творчества и понимания, идущая от знака к знаку и к новому знаку – едина и непрерывна: от одного знакового и, следовательно, материального звена мы непрерывно переходим к другому, знаковому же звену. И нигде нет разрывов, нигде цепь не погружается в нематериальное и невоплощенное в знаке внутреннее бытие» [20, с. 15–16]. Эта цепь соединяет индивидуальные сознания, так как «знаки возникают только в процессе взаимодействия *между* индивидуальными сознаниями. И само индивидуальное сознание наполнено знаками. Сознание становится сознанием, только наполняясь идеологическим, resp. знаковым содержанием, следовательно, только в процессе социального взаимодействия» [20, с. 16]. Именно поэтому «всякий живой идеологический знак двулик, как Янус» [31, с. 28].

Диалогическая и монологическая концепции языка

Диалогическая концепция языка, изложенная М. Бахтиным, представлена им в «Марксизме и философии языка» полемически, в споре с монологической концепцией языка Ф. де Соссюра, что определило и общую направленность

анализа бахтиноведами этих двух моделей языка [1; 161; 226 и др.]. Если у Соссюра язык – это статическая структура, «набор инструментов», имеющийся у любого говорящего, которым он пользуется по определенным правилам, то у Бахтина язык – это динамический, интерсубъективный процесс-диалог, в котором происходит становление и языка, и самих говорящих. М. Бахтин рассматривает язык в целом как знак в широком контексте социальной практики. «Абстрактный объективизм» языковой системы Соссюра для М. Бахтина – фикция, такая же, как и индивидуальный речевой акт. «Бытие, отраженное в знаке, не просто отражено, но *преломлено* в нем» «скрещением разнонаправленных социальных интересов в пределах одного знакового коллектива» [20, с. 27–28].

По-разному толкуют Соссюр и Бахтин и значение. Если Соссюр рассматривает значение (означаемое) на логическом уровне, как понятие («идею»), то для Бахтина значение возникает в месте контакта знака с реальностью, социальным контекстом. Значение полностью определяется контекстом. «В сущности, – пишет М. Бахтин, – сколько контекстов употребления данного слова, столько его значений» [20, с. 87]. Поэтому «множественность значений – конститутивный признак слова» [20, с. 112]. Значение диалогично по природе: «оно принадлежит слову, находящемуся между говорящими, то есть оно осуществляется только в процессе ответного, активного понимания» [20, с. 114].

Слова играют важную роль в живом процессе социального взаимодействия, где значение всегда сопровождается оценкой, «ценностным акцентом», а не представляет собой некое «идеальное бытие, отрешенное от исторического становления» [20, с. 117]. «Значение, в сущности, ничего не значит, а лишь обладает потенцией, возможностью значения в конкретной теме» [20, с. 112], которая принадлежит целому высказыванию.

Понятие потенции как возможности значения играет важную роль в концепции М. Бахтина. Теория значения разрабатывается им в ракурсе употребления. В связи с этим можно вспомнить, что Л. Виттгенштейн считал свое исследование направленным «не на явления, а, можно сказать, на *возможности* явлений. То есть мы напоминаем себе о типе

высказывания, повествующего о явлениях» [43, с. 166–167]. Близкие идеи высказывал и Р. Барт, считавший, что слово не имеет значения, оно – только возможность значения, приобретаемого в конкретном тексте. Более того, каждое новое прочтение текста создает новое значение, читающий как бы пишет свой собственный текст заново [15, с. 417–418].

Обобщая споры между Бахтиным и структурализмом, американская исследовательница К. Эмерсон подчеркивает, что Бахтин смотрел на мир, в котором мы живем, как мир потенциальной формы. Реализация формы не происходит мгновенно, как раскрытие чего-то предсуществующего: отдельные элементы формы проявляются как результат осмысления, работы, морального выбора. Чтобы выжить, они нуждаются в контексте – «питательной среде» [209, с. 71].

Таким образом, основные расхождения в подходах к языку у Соссюра и Бахтина сводятся к двум моментам: 1) чем определяется значение языковых знаков и 2) существуют ли прямые, неопосредованные отношения между означаемыми и означающими. Если для Соссюра ответы на эти вопросы даются на абстрактном, понятийном уровне, благодаря чему объект лингвистики получает четкие и узкие границы, то для М. Бахтина ответы на эти же вопросы охватывают реальную речевую практику в социальном контексте взаимодействия конкретных говорящих. Отсюда – объединяющая роль диалога, конститутивная роль контекста и огромный творческий потенциал самой диалогической модели языка.

Наряду с серьезными расхождениями во взглядах на язык Соссюра и Бахтина сближает синхронический подход к его анализу, признание его социальной онтологии и внимание к контексту [226, с. 44–45]. Кроме этого, со времен Соссюра и Бахтина произошла и не заметная на первый взгляд интеграция обоих подходов. Понятие «открытая система» – яркое тому доказательство. А выделенное Соссюром понятие «значимость» (valeur), хотя и рассматривалось на знаковом уровне (как отношение знака к другим знакам), можно считать началом контекстуализма. Бахтин фактически перенес его в область реальной жизни (социокультурных отношений) и в область литературного творчества.

Диалогизм как творческая модель общения

Диалогизм М. Бахтина как модель общения отличается от существующих коммуникативных моделей. Это динамичная, интеракциональная, нелинейная модель общения, понимаемого как языковое творчество; она не предполагает передачи, сообщения или обмена информацией. Она отражает процесс «становления», «порождения», «обретения», «рождения» нового смысла, который складывается в целом контексте данного высказывания в результате активного, «участного» взаимодействия говорящего и слушателя.

Новаторство подхода М. Бахтина к языку становится очевидным, если сравнить его модель коммуникативного процесса («двуликий Янус») с наиболее известной моделью – схемой коммуникации Р. Якобсона, которая широко применяется как для анализа языка и коммуникативных систем в целом, так и для функционального исследования отдельных речевых актов и коммуникативных событий.

Выделяемые Р. Якобсоном шесть компонентов коммуникативного акта: адресант – сообщение – контекст – адресат – код – контакт – реализуют шесть функций языка: экспрессивную (адресант), референциальную (контекст), поэтическую (сообщение), конативную (адресат), фатическую (контакт), метаязыковую (код). Все эти функции выделены с позиции говорящего, в зависимости от его коммуникативных целей. Адресат фигурирует как пассивный участник, только в связи с тем, что он нужен для контакта, в качестве аудитории для говорящего. Как справедливо отмечают специалисты по теории коммуникации, хотя «фактор адресата» и заложен в модели, обратная связь в ней не учитывается – модель носит однонаправленный характер (от отправителя к получателю) [85].

Понятно, что в данном случае диалогического общения нет. Тем более нет совместно вырабатываемого смысла, взаимного влияния в рамках динамической целостности диалогического контекста, нет дискурсивно творящей и творящейся личности. Но главное – не учитывается социальная, культурная обусловленность общения, его творческий характер, особенности языкового взаимодействия как условия смыслопорождения.

Диалогизм как творческая модель коммуникации дополняет монологизм модели Якобсона. Она предполагает наличие двух коммуникативных центров, или разделенный центр. Более того, третьим компонентом модели выступает отношение между этими центрами. Причем, отношение может принимать разную форму (вопрос – ответ; вопрос – вопрос и др.) и передавать разное содержание: согласие – несогласие, утверждение – дополнение, подтверждение – опровержение и т. д.

Анализируя слово в жизни и слово в искусстве, Бахтин высказывает мысль, что диалог – такое триадическое отношение, в котором даже молчание и отчуждение другого выступают в качестве мотивирующей силы. В материалах «Из записей 1970–1971 годов» эта мысль получает развитие: «Молчание – осмысленный звук (слово) – пауза – составляют особую логосферу, единую и непрерывную структуру, открытую (незавершимую) целостность» [18, с. 338]. Эта структура придает особое напряжение динамике интерсубъективности в процессе диалогического взаимодействия. Сегодня феномен молчания как отдельная проблема коммуникации привлекает внимание не только филологов, но также и психологов, психотерапевтов, искусствоведов, педагогов и других специалистов в области коммуникации [231; 118 и др.].

Проблема диалогического напряжения рассматривается в современных исследованиях как конфликт между интерсубъективностью (т. е. потребностью развить общее понимание с другими) и «другостью» (т. е. противоположной потребностью отделить себя от другого) [265]. В связи с этим К. Эмерсон подчеркивает приверженность Бахтина идее Шеллинга об «объективности как интерсубъективности» [209, с. 48]. По-видимому, это имел в виду и Э. Бенвенист при рассмотрении проблемы субъективности в лингвистике, подчеркивая тот факт, что означающие обретают значение только в дискурсивные моменты, т. е. в моменты их произнесения в речевом событии между Я и Ты [24]. Динамическое напряжение между коммуникативными центрами является синергетическим источником смысла в любом высказывании, тексте, языке.

В языке подобное напряжение создается *центростремительными* (централизующими) и *центробежными* (децент-

рализующими) силами, или тенденциями. Первые преобладают в становлении и развитии общенародного языка, вторые – в развитии «разноречия», т. е. внутреннего расслоения языка – в разнообразии диалектов, жанров, стилей и других функциональных вариантов языка.

В текстах эти тенденции проявляются по-разному, в зависимости от типа текста. Некоторые типы текста представляют собой «авторитетное слово» – указы, декларации, постановления, гимны и другие официальные документы. В художественных текстах представлено «разноречие» персонажей, автора, рассказчика, каждый из которых обладает своим «голосом», то есть определенной ценностно-смысловой позицией: «Сюда входит и высота, и диапазон, и тембр, и эстетическая категория (лирический, драматический и т. п.) Сюда входит и мировоззрение, и судьба человека. Человек как целостный голос вступает в диалог. Он участвует в нем не только своими мыслями, но и своей судьбой, всей своей индивидуальностью» [18, с. 307]. Если в тексте доминирует голос автора, текст является монологическим (как, например, в романах Л. Толстого), если же все голоса звучат равноправно, текст становится полифоническим (как романы Ф. Достоевского).

Разноречие, или многоголосие, существующее одновременно в условиях и рамках определенной языковой общности, определенного пространства и времени, предполагает разнообразие форм взаимодействия, присутствие в языке и культуре следов «чужого» слова, «чужой» культуры, появление множества гибридных форм, переходных состояний и пограничных явлений, без учета которых невозможно описать язык, постичь правила коммуникации или создать общий «портрет культуры». Эта проблематика, намеченная в работах М. Бахтина, изучается сейчас в социолингвистике, этнографии общения, лингвоантропологии и лингвокультурологии как вопросы билингвизма, мультикультуры и кросс-культурного влияния, непосредственного межличностного общения, этнодиалога, речевых, ментальных и коммуникативных стереотипов и т. д. Особый интерес для лингвистов этого направления представляют средства обозначения интерсубъективного и пространственно-временного параметров коммуникации (дейксис), лингвопроксемика, фатика (языковые средства, реализующие фатическую,

или контактоустанавливающую, функцию), а также средства и способы достижения и развития взаимопонимания, различные инновации, семантические и структурные языковые изменения, обусловленные взаимодействием различных культур.

Таким образом, язык, представленный в диалогической модели, – это коммуникация, протекающая в конкретных значимых условиях и рамках социального взаимодействия говорящих субъектов, высказывания которых направлены как на слушающего, участвуя таким образом в формировании будущего ответа, так и на предыдущий контекст, являясь, следовательно, репликой на предыдущее высказывание. Чтобы понять высказывание, нужно услышать «голос» говорящего со всеми его отголосками и модуляциями, нужно увидеть его связь с ближним и дальним контекстом, нужно почувствовать напряжение поиска своего «слова» и общего смысла, возможного и необходимого только в данной ситуации общения как «со-гласия», т. е. совместного звучания нескольких голосов.

Диалогизм и теория речевых актов

Современная лингвистика развивается в направлении сочетания интенционального и рецептивного моментов общения. Так, теория речевых актов, основанная на деятельностном подходе к языку, возникла как интенционализм, поскольку она построена на исходной интенции говорящего. Позже эта теория была дополнена рецептивным элементом (максимами сотрудничества и релевантности), т. е. учетом реакции слушающего, его интерпретации.

Однако в целом теория речевых актов остается интенциональной, несмотря на введение разговорных максим. В одной из статей Дж. Серль обращает внимание на такие речевые акты, которые непосредственно связаны с реакцией, так называемые «смежные пары»: вопрос-ответ, приветствие-приветствие, предложение-согласие/отклонение. По мнению Серля, максимы Грайса не накладывают ограничений на ответы в разговоре, т. е. они не дают представления о тех сдерживающих мотивах, которые детерминируются фактом, что данная последовательность высказываний является разговором. Для понимания диалога в его теоретическом

представлении, считает Серль, его нужно рассматривать как «выражение разделенной интенциональности иного типа, а не суммы индивидуальных интенций участников [255, с. 4]. Серль приходит к выводу о том, что «форма интенциональности, характерная для индивидуального иллокутивного акта, совершенно отличается по структуре от формы, характерной для коллективной интенциональности целых разговоров, или даже отрезков разговоров» [255, с. 147], поэтому разговор или диалог как целое непредставим в терминах теории речевых актов.

На наш взгляд, теория речевых актов играет незаменимую роль в описании первичных речевых жанров, однако она действительно не имеет прямого отношения к теории диалога, а тем более к диалогизму Бахтина. Об этом весьма категорично высказался Ю. М. Лотман: «...попытка приблизиться к ситуации диалога имеет для нас принципиальное значение, поскольку связана с одним из существенных расхождений тартуско-московской семиотики с ее холистической направленностью от аналитизма лингвистической философии (и, в частности, теории речевых актов). С точки зрения тартуско-московской семиотики, следующей в этом смысле Бахтину и др. мыслителям-«диалогистам» (в конечном счете – платоновскому Сократу), монолог не является исходной формой речевой деятельности, но производной от диалога или полилога («полифонии»). Технически это означает, что речевую деятельность следует рассматривать не как складывающуюся из отдельных высказываний, но (аналитически) расчленяемую на взаимосвязанные реплики, каждая из которых имеет смысл лишь в контексте» [110, с. 727].

Д. Шиффрин, сравнивая теорию речевых актов с анализом дискурса, отмечает тот факт, что, хотя эта теория не предназначалась для анализа дискурса, отдельные ее положения ведут к этому анализу. Эта теория также вооружает исследователей методикой сегментирования текста и, таким образом, определения тех единиц, которые можно объединить в более крупные структуры [251, с. 6–7].

Гораздо ближе к теории диалога концепция М. Холлидея, который ввел понятие межличностной функции в анализ языка и текста [220, с. 421], методика конверсационного анализа, появившаяся в рамках интеракциональной социо-

лингвистики [251], и другие теории, в фокусе которых находится проблема взаимодействия в процессе общения (искусственный интеллект, диалоговая игра и др.), а также проблема совместно вырабатываемого, разделенного смысла.

Разработка всего комплекса идей Бахтина проводится в рамках «Bakhtin studies» – обширной области гуманитарных исследований, охватывающей философский, литературоведческий, лингвистический, этический, эстетический, религиозный и другие аспекты его диалогизма (журнал «Dialogism»). В российской гуманитаристике эта область называется «бахтинологией» или «бахтинистикой» [77].

Один из бахтинологов, американский профессор М. Холквист, размышляя о концепции «слова» Бахтина, приходит к выводу, что слово для Бахтина – это Логос, т. е. «сознательный смысл», в то время как язык – логосфера, некий «океан сознания», источник энергии и движения. Когда собеседники оказываются в ситуации общения, происходит «вовлечение двух сознаний в активное понимание: говорящий слушает и слушающий говорит». Слово, любое высказывание как бы программируется потенциальным ответом другого, всегда обращено к нему. Слово имеет «мирообразующее» значение у Бахтина, что позволяет понять важность литературы, которая учит нас работать над «отвечанием и авторством перед лицом текста нашей социальной и физической Вселенной». Только такая работа, ответно-авторская помогает нам, согласно Бахтину, «сказать свое слово в этом оговоренном чужими словами мире» [225].

Диалогизм по-новому ставит проблему целостности как динамического единства пространственно-временного мира диалога, проблему контекста как социокультурного фона говорящих, проблему говорящего субъекта как «голоса», представляющего ценностно-смысловую позицию раскрывающейся в диалоге личности, проблему ценности, значимости как смысла самого диалога, результата диалогического взаимодействия и целый ряд других проблем, разрабатываемых в настоящее время в русле диалогизма (теория идентичности личности, теория обоснования (grounding), или создания общей основы общения, теория языковых и психологических инноваций как расширения смыслового пространства и др.). Эта проблематика развернута М. Бахтиным в «Эстетике словесного творчества» [18] – собрании

его трудов, посвященных анализу художественного «слова» – т. е. языка художественного текста.

Наиболее значительный для металингвистики вывод, сделанный Бахтиным в результате анализа художественного слова, связан с типологией высказываний в художественном тексте. Эта типология не только объясняет процессы взаимодействия высказываний в тексте, ведущие к полифонии, но и является методом исследования текста как в плане его структуры, так и в плане индивидуального стиля, что раскрывается в разделе 2.3.

Высказывание как единица общения

Теория высказывания как единицы общения является стержнем лингвистической концепции М. Бахтина. Эта теория по сути персоналистична: она выявляет связь языка с личностью, мировоззрением («кругозором»), – продолжая традицию в языкознании, идущую от В. фон Гумбольдта и А. Потебни (идея об отражении духа народа в языке). Границы высказываний определяются сменой речевых субъектов: «...смена речевых субъектов, обрамляющая высказывание и создающая его твердую, строго отграниченную от других связанных с ним высказываний массу, является **первой** конститутивной особенностью высказывания как единицы общения, отличающей его от единиц языка» [18, с. 254]. **Другую** особенность высказывания – завершенность – М. Бахтин называет «внутренней стороной смены речевых субъектов» – смена субъектов возможна только тогда, когда говорящий сказал *все,* что хотел сказать в данный момент и при данных условиях. Критерием завершенности высказывания является *возможность на него ответить*, «занять в отношении него ответную позицию», т. е. быть частью диалога. Возможность ответа обеспечивается *целостностью* высказывания. М. Бахтин рассматривает эти особенности в единстве как завершающую целостность, которая определяется тремя факторами:

1) предметно-смысловой исчерпанностью темы высказывания; 2) речевым замыслом или речевой волей говорящего; 3) типическими композиционно-жанровыми формами завершения. Из этой характеристики высказывания видно, что оно представляет собой единство объективной

(предметно-смысловой) и субъективной (замысел, воля говорящего) сторон.

«Объективно предмет неисчерпаем, но, становясь *темой* высказывания (например, научной работы), он получает относительную завершенность в определенных условиях, при данном положении вопроса, на данном материале, при данных, поставленных автором целях, то есть уже в пределах *определенного авторского замысла*» [18, с. 256]. Контекст не только уточняет и конкретизирует тему, но и определяет выбор речевого жанра, в котором осуществляется интенция говорящего. «Речевые жанры организуют нашу речь почти так же, как ее организуют грамматические формы (синтаксические)» [18, с. 257], так как избранный жанр «предсказывает», какие типы предложения и их композиционные связи необходимы для осуществления замысла, «речевой воли» говорящего.

Третьей особенностью высказывания является его способность выражать позицию говорящего в конкретной ситуации речевого общения. Эта особенность связана с композицией и стилем высказывания. Поскольку высказывание – только «звено в цепи речевого общения», оно предполагает активно-ответную позицию говорящего, которая проявляется в предметно-смысловой сфере и оценке говорящего. Эти два момента: предметно-смысловое содержание высказывания и «субъективное эмоционально оценивающее отношение говорящего» [18, с. 263–264] к предмету своей речи – определяют стиль высказывания.

Выделяя экспрессивный момент высказывания, М. Бахтин подчеркивает, что в языке как системе слова и предложения не могут выражать оценку, так как они «ничьи». «Язык как система обладает, конечно, богатым арсеналом языковых средств – лексических, морфологических и синтаксических – для выражения эмоционально оценивающей позиции говорящего, но все эти средства как средства языка совершенно *нейтральны* по отношению ко всякой определенной реальной оценке» [18, с. 264]. Только в «процессе живого употребления», когда происходит «контакт с действительностью», т. е. в высказывании, порождается «искра экспрессии: ее нет ни в системе языка, ни в объективной, вне нас существующей действительности» [18, с. 266].

Важным моментом в характеристике высказывания, которая развернуто представлена в «Проблеме речевых жанров» [18, с. 237–280], является следующее положение М. Бахтина: «Всякое слово существует для говорящего в трех аспектах: как нейтральное и никому не принадлежащее слово языка, как *чужое* слово других людей, полное отзвуков чужих высказываний, и, наконец, как *мое* слово, ибо, поскольку я имею с ним дело в определенной ситуации, с определенным речевым намерением, оно уже проникается моей экспрессией» [18, с. 268].

Чужое слово – это «аббревиатура высказывания». В каждую эпоху существуют «авторитетные высказывания», «на которые опираются и ссылаются, которые цитируются, которым подражают, за которыми следуют». Кроме этого, есть «определенные традиции, выраженные и сохраняющиеся в словесном облачении: в произведениях, в высказываниях, в изречениях и т. п. Всегда есть какие-то словесно выраженные ведущие идеи «властителей дум» данной эпохи, какие-то задачи, лозунги и т. п.» [18, с. 268–269]. Поэтому индивидуальный речевой опыт любого человека формируется и развивается как «процесс *освоения* – более или менее творческого – *чужих* слов (а не слов языка). Наша речь, то есть все наши высказывания (в том числе и творческие произведения), полна чужих слов < ... > разной степени осознанности и выделенности. Эти чужие слова приносят с собой и свою экспрессию, свой оценивающий тон, который освояется, перерабатывается, переакцентируется нами» [18, с. 269].

Это ключевое положение диалогизма М. Бахтина перекликается с положением Л. Выготского об «интериоризации опыта»: освоение языка происходит так же, как и развитие мышления, социализация ребенка.

1.2. ОТ ЛИНГВИСТИКИ ТЕКСТА К ЛИНГВИСТИКЕ ДИСКУРСА

Необходимость исследовать текст, «длинные жизненные высказывания, диалог, речь, трактат, роман и т. п.» подчеркивалась еще в 20-х годах прошлого столетия, «ибо и эти высказывания могут и должны быть определены и изучены

чисто лингвистически, как языковые явления... До сих пор лингвистика научно еще не продвинулась дальше сложного предложения; это самое длинное лингвистически научно обследованное явление языка: получается впечатление, точно лингвистический методически чистый язык здесь вдруг кончается и начинается сразу наука, поэзия и проч., а между тем чисто лингвистический анализ можно продолжать и дальше» [20, с. 45]. Почти в течение полувека это замечание М. Бахтина сохраняло свою актуальность, и только в 70-е годы XX века, когда стала бурно развиваться лингвистика текста, уровень предложения был преодолен.

На необходимость выхода за пределы предложения обращали в свое время внимание А. Х. Востоков, Ф. И. Буслаев, А. М. Пешковский, Л. В. Щерба, Н. С. Поспелов. Возникновение лингвистики текста было подготовлено и успехами стилистических исследований, традиционно сфокусированных на тексте, появлением теории речи в психологии и лингвистике, развитием функциональной грамматики, теории актуального членения, фоностилистики.

Однако надежды, возлагавшиеся на лингвистику текста, не оправдались. По мнению М. В. Поповича, ожидания, что открытия в области лингвистики текста дадут правила соединений предложений в связанное целое, но сохранят неизменным само деление языковой системы на уровни, классы, категории, оказались напрасными [136, с. 84]. Уже к концу 70-х годов были сделаны выводы, что исследование текста ведет к перестройке реконструируемой языковой системы, что проявляется 1) в выведении новых содержательных категорий; 2) в теоретической модификации традиционных содержательных категорий; 3) в появлении новых функциональных классов; 4) в переосмыслении и иной классификации единиц традиционной грамматики [121, с. 23].

Из этого следовало, что языковая компетенция не исчерпывается способностью строить и понимать осмысленные предложения, она предполагает также владение механизмами сверхфразового анализа и синтеза. Формирование корпуса текстов не из изолированных предложений, а из сложных и разнообразных по композиции и жанровой принадлежности текстовых единств позволяет создать иную реконструкцию языка, отличающуюся от традиционной [136, с. 84–86].

Вместе с тем лингвистическое исследование текста долгое время ограничивалось анализом отношений между элементами языковой системы внутри текста, т. е. одним «полюсом» текста. В рамках системно-структурной парадигмы исследование велось по линии выявления, описания, моделирования внутритекстовых связей. В качестве компонентов текста выделялись разные единицы его членения: абзац, сверхфразовое единство, сложное синтаксическое целое и др. В результате такого имманентного анализа лингвистика текста стала теорией связности, описывающей разные модели когезии или когерентности текста: логические, грамматические, лексические, стилистические, образные и т. д. [50 и др.].

Количество категорий текста, выделенных таким образом, умножилось до нескольких десятков (когезия, когерентность, интеграция, континуум, цельность, тематичность, последовательность, целостность, завершенность, коммуникативность, информативность, текстовость, эмотивность и т. п.). Все они так или иначе объясняют отдельные части механизма связности текста, хотя природа связности остается при этом в тени. Еще в начале 70-х годов XX века А. А. Леонтьев и другие ученые доказали, что связность текста имеет нелингвистическую природу [97].

Признание этого факта значительно расширило круг выделяемых категорий текста. В одном ряду оказались такие разнородные свойства текста, как способность нести информацию (информативность) и, например, завершенность или способность создавать «образ автора», «образ читателя» (антропоцентричность). В результате «лингвистика текста в ее категориальной ипостаси превратилась, как в свое время стилистика, а потом и прагматика, в некое подобие “свалки”, в данном случае для текстовых штудий, куда, будучи предварительно идентифицированными как категории текста, в полном несоответствии с принципом, известным как «бритва Оккама»: «Сущности не следует умножать без необходимости», – отправлялись все новые и новые особенности, которые рассматривались как присущие тексту» [45, с. 20].

Попытки систематизировать категории текста (выделить некоторые из них как ведущие, разграничить содержательные и формальные категории текста ни к чему не привели, так как до сих пор критерии разграничения категориальных

и некатегориальных признаков текста не выработаны. Сложность такой задачи заключается в том, что все категории в тексте взаимодействуют, что само по себе является признаком внутренней организации, или связности, текста.

Поиск новых подходов к определению признаков и критериев текстовости начался с изменением общелингвистической парадигмы. Как отмечает А. Вежбицкая со ссылкой на Ю. Вассмана, «открытие когнитивной антропологии привело к широкому распространению новой терминологии: «категория» и «семантический атрибут» вытеснены «прототипом» и «пропозицией»... Так что, хотя язык продолжает оставаться в центре внимания, к нему подходят иначе: ...он изучается в повседневном общении как «дискурс», из которого должны делаться выводы относительно подразумеваемого «сообщения» [38, с. 303].

Когнитивно-дискурсивная парадигма изменила общее направление исследований текста, а смена научной парадигмы, как заметила Н. Д. Арутюнова, всегда сопровождается сменой ключевой метафоры, вводящей новую область уподоблений, новую аналогию [приводится по: 45, с. 34]. Плоскостная метафора текста сменяется объемной – семантическая структура текста как иерархия его семантических компонентов предстает как семантическое пространство текста [163 и др.], проблема текстовой референции рассматривается как соотношение «мира внутри текста» и «мира вне текста».

Семантическое пространство текста моделируется также с помощью объемных метафор: во-первых, существует модель, опирающаяся на вычленение ядерной и периферийных зон текстовой семантики и направленная на обнаружение сфер, где формируются семантические компоненты разного порядка [254]; во-вторых, широко используется при интерпретации текста модель «семантики возможных миров» [172; 146].

Интересная модель текста предложена О. П. Воробьевой, которая рассматривает семантическое пространство текста как полисистемное образование: как макрознак, как коммуникат и как дискурс, – которое может быть описано в терминах фреймов (как макрознак), в терминах поля (как коммуникат) и в терминах семантических или когнитивных

сетей (как дискурс) [45]. Именно такой полипарадигмальный подход к тексту, на наш взгляд, больше всего соответствует его диалогическому пониманию и отвечает современным требованиям, предъявляемым к научному описанию всех сложных объектов. Текст с его укорененностью одновременно в процессе общения, познания и создания идентичности – несомненно, один из таких сложных объектов.

Подвижки в исследованиях текста в направлении его второго полюса начались после того, как «призрак адресата», будораживший, по выражению Ю. Кристевой, воображение литературоведов, превратился в лингвистически обозримый «фактор адресата».

Теоретические предпосылки формирования лингвистики дискурса

Фактор адресата явился основной предпосылкой формирования лингвистики дискурса. Проблема лингвистического описания коммуникации с точки зрения ее участников решается как в аспекте текстопорождения, так и в аспекте восприятия текста, так как «в порождении речи мощно проявляются силы, исходящие по существу не от говорящего, а от его оценки состояния, знаний, склада ума, принадлежности к тому или иному социальному слою и т. п. тех, на кого рассчитана речь» [92, с. 18]. Проблема человеческого фактора в языке решается в настоящее время в рамках коммуникативной, когнитивной и дискурсивной лингвистики, в традиционной лингвостилистике и литературоведении [58; 45; 155; 236 и др.], в лингвистике дискурса [10; 82; 116; 251 и др.], а также в филологической герменевтике [29], семиотике культуры [104; 107; 208; 115 и др.], психолингвистике [23 и др.], социолингвистике и этнографии общения [218 и др.], лингвоантропологии и антропопоэтике, или психопоэтике [133].

Другим важным фактором развития лингвистики дискурса явилась конститутивная модель общения, о которой речь шла выше (см. раздел 1.1). Эта модель подчеркивает важную роль общения в формировании языковой личности.

Присутствие человека в исследованиях языка и текста очевидно даже в формулировании традиционной проблематики. Показателен в этом отношении сборник статей

Р. А. Будагова под заглавием «Язык и речь в кругозоре человека», в котором помещены статьи разных лет, посвященные классическим проблемам языкознания: соотношению формы и содержания в языке, типологии речи, значения и контекста и др. Но красной нитью через весь сборник проходит мысль о том, что необходимо «еще более приблизить язык к человеку, установить органическую связь между языком и всем сложным и многоаспектным поведением человека в обществе» [34, с. 111]. И такой подход становится ведущим в современных исследованиях языка как в отечественной, так и в зарубежной лингвистике. В отношении текста наиболее показательна модель, предложенная М. Холлидеем, в которой выделена межличностная функция текста.

Диалогизм и модель текста М. Холлидея

В своих работах М. Холлидей излагает понимание текста как процесса семантического выбора: «Текст – это смысл, а смысл – это выбор, постоянный процесс выбора» [220, с. 195]. Идея выбора связана с представлением о нелинейности процесса создания текста, с идеей о множественности вариантов – словом, она переводит проблему текста в иную плоскость, вернее, в пространство вероятностей, где действуют условия альтернатив и гетерогенности. Концепцию М. Холлидея можно рассматривать как подход к тексту с позиций теории поля. Учитывая сложную природу текста, проблему его единства, связности М. Холлидей решает исходя не из особенностей его частей, а принимая во внимание его холистическую сущность, то, что как целое текст обладает свойствами, не выводимыми из свойств его частей [109].

Семантическая система, согласно М. Холлидею, состоит из четырех компонентов: логического, опытного, межличностного и текстового. И «все, что реализует текст, структурируется как выражение всех четырех компонентов» [220, с. 176]. Текстовой компонент выделяется своей преимущественной функцией – «текст – это язык в действии и текстовой компонент воплощает семантические системы, посредством которых текст создается» [220, с. 178].

Другими словами, благодаря семантическим возможностям текстового компонента язык контекстуализируется в противоположность языку, который деконтекстуализирован,

как в словарях или предложениях. Текст не конституируется предложениями, у него общая структура, и его смысл спроецирован на более высокий уровень. М. Холлидей ставит вопрос: «Что находится выше текста?» Если текст – семантический процесс, закодированный в лексико-грамматической системе, то что в нем закодировано? Ответ, согласно М. Холлидею, зависит от перспективы, т. е. научной парадигмы исследователя, его идеологии, задач исследования, так как существуют разные уровни семиотического представления смысла. Например, художественный текст можно интерпретировать в терминах лингвистической системы, литературного творчества, рецептивной семантики и т. д.

В модели текста М. Холидея процесс построения смысла представляется в виде трех принципов:

• организация компонентов текста *реализует*, т. е. одновременно представляет и отражает множественные функциональные значения;

• функциональные значения организованы иерархически. То, какие из функциональных значений *реализуются*, зависит от их значимости в одном из *типов ситуации*. В зависимости от ситуации какая-то определенная функция считается доминирующей;

• во всех типах ситуаций автор и читатель *сотрудничают* в процессе порождения и восприятия текстового смысла [258].

Ситуация, или контекст, характеризуется тремя аспектами: полем, или областью деятельности (field), тональностью, или характером ролевых отношений (tenor), и модусом (mode), под которым подразумевается «символический или риторический канал». Каждый аспект, или компонент, контекста имеет соответствующую языковую функцию. Полю соответствует *понятийная* (ideational) функция. Она представляет язык «как средство говорить о реальном мире», включая выражение логических отношений. Тональности соответствует *межличностная* (interpersonal) функция. Она представляет язык как «средство, с помощью которого говорящий участвует в речевой ситуации», включая роли, отношения, суждения. *Текстуальная* (textual) функция связана со структурированием речевых актов – выбором грамматически и ситуационно уместных предложений [258].

Три составные части контекста: поле, тональность и модус – взаимодействуют с указанными тремя функциями языка, и в процессе этого взаимодействия при посредничестве лексико-грамматической системы рождается текст. Поскольку текст создается в процессе взаимодействия языковых функций и социальных контекстов, а социальные контексты включают не только аспекты (поле, тональность, модус), но и уровни (текстовой, жанровый и культурный), то организация всех компонентов текста происходит таким образом, чтобы одновременно реализовались идеационное, межличностное и текстовое значение на трех уровнях контекста. В результате, по мнению Ф. Салливана, можно выявить значение, как минимум, по девяти параметрам [258].

Модель оказывается довольно эффективной, так как при значительном числе параметров она тем не менее позволяет регулировать, вернее, отслеживать процесс смыслообразования в зонах взаимодействия, т. е. «на стыках и пересечениях» текста и контекста.

При всей значимости модели М. Холлидея интерсубъективный аспект «семантического выбора» в ней не вполне разработан. Межличностная функция, реализуемая через наклонение, модальность и отношение, призвана лишь прояснить роли говорящего и слушающего и отношение говорящего. Вопрос о «разделенном смысле» не получает развития. Кроме этого, межличностная функция вообще плохо сочетается с понятием «выбор», так как последнее предполагает только интенциональность, в то время как интерсубъективность требует учета как интенциональности, так и рецептивности.

Преимущество теории Бахтина заключается в том, что одновременно с проблемой смысла решается и проблема идентичности участников коммуникации. При всем многообразии ролей и масок, которые использует человек в процессе речевого общения, в каждом конкретном контексте идентичность становится определенной и конкретизируется одновременно с совместным конституированием смысла. Другими словами, ситуативно обусловленный процесс порождения и восприятия текста становится в ходе развития взаимодействия участников одновременно и процессом создания общего смысла и своей идентичности. Происхо-

дит открытие Я, «откровение личности», выражаясь словами Бахтина. Этот момент также отсутствует в концепции Холлидея, хотя в целом она весьма солидно разработана, привлекает уровнем формализации и, следовательно, удобством применения в анализе текста.

Модель Холлидея успешно применяется для анализа и описания текстов различных жанров, для анализа контекста и отдельных функций, число которых и соотношение в текстах – предмет споров и дискуссий [217]. Концепция Холлидея интересна и тем, что семиотический процесс смыслопорождения как совместная деятельность участников коммуникации представлен в ней в качестве «прототипического статуса языка» в познании: «когда дети обучаются языку, они не просто вовлечены в один из многих видов обучения; они, скорее, обучаются основам самого обучения» [221, с. 93]. Гипотеза Холлидея о прототипичности языка как семиотического процесса в познании, несомненно, заслуживает серьезного внимания при рассмотрении прототипичности диалога в процессе порождения текста.

Выделение же Холлидеем текстуальной метафункции, которая “создает дискурс”, знаменует собой переход от лингвистики текста к лингвистике дискурса. Другими словами, модель текста как семантического выбора можно рассматривать как переходный этап от первого полюса текста ко второму – в аспекте интерсубъективности. Рассмотрение текста как семантического выбора в условиях определенного жанра, тематического поля и в аспекте интерсубъективности действительно позволяет перекинуть мост между языком и культурой, так как разделенные смыслы, порождаемые текстом, – это концептуальные структуры, закодированные в языке, и важные, показательные моменты в представлении отдельно взятой культуры.

В тексте эти смыслы связаны с ключевыми словами, которые, по мнению Вежбицкой, как конец клубка, потянув за который, можно распутать весь «клубок установок, ценностей и ожиданий, воплощаемых не только в словах, но и в словосочетаниях, в устойчивых выражениях, в грамматических конструкциях, пословицах и т. д.» [38, с. 284].

Другими словами, ключевые слова имеют культурный фон, и одной из перспектив исследования текста как дис-

курса является интерпретация культур через ключевые слова, так как они представляют то общее, что является результатом взаимодействия субъективных точек зрения, мнений, голосов, мыслей, выраженных в тексте.

В целом, развитие лингвистики текста и формирование лингвистики дискурса можно представить как переход от линейного моделирования текста как последовательности предложений, объединенных коммуникативным заданием и связанных между собой отношениями лингвистического порядка [50 и др.], т. е. от описания в терминах теории связности, к нелинейному его описанию как «пространства высказывания, поля выражения мысли. В пределах этого пространства складывается, формируется стратегия речи» [112, с. 161], а речь всегда адресована, обращена, строится с установкой на собеседника и с учетом контекста и, следовательно, может быть проанализирована в терминах теории диалога и дискурса.

Диалог и дискурс

Лингвистика дискурса начинается с трудов Т. ван Дейка, разработавшего социально-когнитивную модель текста, которая предполагает анализ текста как коммуникативного события с точки зрения его порождения и восприятия, тематического представления, микро- и макроструктуры, его стиля и риторических свойств. Опыт событийного анализа текста обобщен Т. ван Дейком в одной из его последних работ [203].

Современный этап развития гуманитарных наук в целом отличается дискурсивизацией исследований, а именно: опорой на дискурсивную практику человека; исходной посылкой об укорененности всех ментальных процессов в этой практике; учетом ее конститутивной роли в обществе и культуре; пониманием идеологической направленности дискурса, его историчности; рассмотрением дискурса как формы социального действия; анализом дискурса как структуры и процесса одновременно; интеракциональным подходом к анализу дискурса, рассмотрением его как социального взаимодействия, или интеракции [63; 64; 116; 82; 175; 170 и др.].

В нашем понимании интеракция, речевое взаимодействие – это диалог. Интеракциональный, диалогический аспект является доминантной характеристикой дискурса, вбирающей два измерения последнего: индивидуально-личностное и социальное. С одной стороны, важно рассмотреть, как создается и понимается дискурс отдельными участниками речевого взаимодействия, а с другой – как он функционирует в социальном контексте. В обоих случаях, и в анализе ментальных процессов, протекающих при создании и понимании дискурса, и в анализе социального функционирования дискурса, на первый план выходит проблематика диалога – взаимодействия дискурса с контекстом. Другими словами, дискурс – это реализация социального взаимодействия в языковой форме, это структура и процесс языкового творчества и познания мира человеком.

Диалог и дискурс, таким образом, предстают в онтологическом отношении как «близнецы-братья»: диалог – это дискурсивная форма речевого взаимодействия, а дискурс – это речь, или текст, помещенный в ситуацию диалога, как бы возвращенный к жизни, т. е. обретающий реального автора и реального читателя в конкретной ситуации их диалогической встречи как субъектов. Такое понимание дискурса получило широкое распространение далеко за рамками лингвистики. Подчеркивая близость терминов «диалог» и «дискурс», следует все-таки отметить различие в их употреблении. По сложившейся традиции исследование диалога в большей степени связывается с интерактивным характером использования языка, тогда как при анализе дискурса акцент делается на включенности коммуникации в социальный контекст [86].

Дискурсивно-диалогический подход, или перспективу, можно рассматривать как проявление широко понимаемого контекстуализма – некаузальной философии науки, которая отражает субъект-субъектную рациональность (*субъективизм,* или относительность). Эта философия не стремится, в отличие от *объективизма* (субъект-объектная рациональность), найти инвариантную основу всех суждений о действительности. В связи с возникающей здесь проблемой ценностных суждений используется понятие «фронесис» (от греческого *phronesis* «разумность, рассудительность,

практическая мудрость») в качестве социоэтической основы рассмотрения проблемы ценности [257].

Введенное еще Аристотелем этическое понятие фронесиса предназначалось для нахождения надлежащей середины в поведении и чувствах, т. е. меры чувств и действий; и становилось добродетелью путем обучения, так как, хотя чувство меры объективно присуще всем людям, субъективно найти «середину» трудно, «среднее» между избытком и недостатком для одного не является таковым для другого. Иначе говоря, диалектическое единство объективного и субъективного выводилось этически [4, с. 302].

Этот момент весьма существен при рассмотрении проблем дискурса и диалога, так как здесь предполагается позиционирование субъекта в отношении Другого. И вполне закономерно адекватным современности считается диалогическое сознание, которое позволяет понять все многообразие форм и структур в жизни, литературе и искусстве. Диалогизм признается новой философской призмой, позволяющей не только увидеть и оценить новое, но и по-новому посмотреть на давно известное и привычное. «В отличие от "критики чистого разума Канта" и "критики диалектического разума" Сартра, Бахтин предложил миру "критику диалогического разума"» [247], восстанавливающую единство человека с другими людьми и окружающим миром.

Рассмотрим основы дискурсивно-диалогического подхода к языку.

Анализ дискурса: этапы, школы, направления

В исследовании дискурса, как известно, выделяются несколько этапов. На первом этапе, связанном с именем З. Хэрриса (50-е годы XX столетия), возникло направление «анализ дискурса» (discourse analysis), в рамках которого под дискурсом понимался связный текст, и анализ дискурса сводился к выявлению семантико-синтаксического механизма его внутренней связности.

Начиная с середины 60-х годов XX века, когда на европейские языки была переведена книга В. Проппа «Морфология сказки», во Франции появилось целое направление нарратологических исследований, нацеленное на выявле-

ние и описание нарративных структур – структур повествования. Это направление подготовило почву для изучения целого текста – дискурса. К концу 60-х годов политическая ситуация во Франции стимулировала создание научных центров по изучению дискурса в аспекте политической власти. Термин «анализ дискурса» стал использоваться для обозначения психоаналитической техники чтения текста, позволяющей «вскрыть невскрытое в самом тексте», для чего текст соотносился с другим текстом, присутствующим в нем через необходимое отсутствие, а именно с идеологией [149, с. 23]. В это же время, в 1969 году, после ознакомления с работами Бахтина Ю. Кристева опубликовала статью о Бахтине и его концепции диалога [91]. Затем она перевела на французский язык и популяризировала его основные работы, которые также повлияли на формирование французской школы анализа дискурса [125]. После этого идеи Бахтина получили всемирное признание и распространение, а анализ дискурса (discourse analysis) в англо-американском варианте наполнился новым содержанием, выйдя за рамки текста. Последний рассматривается в рамках анализа дискурса с двух позиций:

1) как текст оформляется контекстом и

2) как текст оформляет свой контекст.

В настоящее время можно говорить о нескольких школах анализа дискурса, которые развиваются на основе классической риторики, русской формалистической школы, пражского функционализма, философии языка Л. Витгенштейна, Дж. Остина, Дж. Серля, П. Грайса, М. Бахтина, американской и английской лингвистических школ (Э. Сепир, Б. Уорф, М. Сильверстейн, Дж. Гамперц, Дж. Фёрс, М. Холлидей, Р. Хейсан, М. Грегори, Дж. Мартин, Дж. Синклер и др.).

Французская школа анализа дискурса, сложившаяся к началу 70-х годов XX века, заложила основы *социально-семиотического* подхода к анализу дискурса. Американская школа анализа дискурса, которая развивается в *логико- прагматическом* направлении, фокусирует внимание на тексте и отношениях между высказываниями внутри текста, а через них – между людьми [216]. Англо-австралийская школа анализа дискурса развивается в *функциональном* направлении, опираясь на работы М. Холлидея, создавшего системно-функциональную концепцию языка.

Отечественное языкознание приступило к анализу дискурса в начале 90-х годов XX века и активно разрабатывает методологию и методику анализа разных типов дискурса и его аспектов [170; 134; 173 и др.].

Общим для всех направлений является интерес к выявлению связи между закономерностями текстообразования и так называемым «человеческим фактором», который вбирает все аспекты проявления индивидуальных, социальных, культурных и национальных особенностей «говорящего и слушающего» [42].

Французская школа отличается от англо-американской акцентом на проблеме субъекта, которая была сформулирована Э. Бенвенистом как центральная в теории высказывания. Языковая коммуникация определяется как следствие основного свойства языка: свойства формирования субъекта высказывания [24, с. 293]. Однако субъект не является «абсолютным хозяином над смыслом, который он хочет придать своим словам» [149, с. 16]. Анализ дискурса и призван показать, что «нельзя быть абсолютным хозяином смысла высказывания, история и бессознательное вносят свою непрозрачность в наивное представление о прозрачности смысла для говорящего субъекта» [149, с. 16].

Интеллектуальной средой изучения дискурса в таком аспекте стали структурализм Соссюра, психоанализ Лакана и материализм Альтюссера, а политические события придали исследованиям *идеологическую* направленность, которая получила обоснование у таких основателей дискурсивизма, как М. Фуко, Р. Барт, Ж. Деррида, Р. Робен и др. Их идеи оказались созвучными идеям Бахтина, среди которых оказались и важные для нас идеи о природе высказывания. Существенное отличие позиции французских дискурсивистов от концепции Бахтина заключается в решении проблемы субъекта и смысла. Если у представителей французской школы анализа дискурса проблемный узел исследования дискурса составляет связь субъекта со смыслом и общественной формацией, то у Бахтина проблема субъекта обсуждается иначе: субъект является полноправным творцом смысла в диалоге с Другим. Такое расхождение объясняется исходными посылками при анализе дискурса.

Во французской лингвистике *дискурс* как значимое понятие появился, как уже отмечалось, сначала в рамках се-

миотической традиции. У Э. Бенвениста дискурс – это речь, присваиваемая говорящим, в отличие от повествования, которое разворачивается без эксплицитного вмешательства субъекта высказывания [24, с. 296; 149, с. 26–29]. Особый статус понятие *дискурс* приобретает в теории дискурсии М. Фуко и деконструкции Ж. Дерриды. В широком смысле дискурс представляет собой сложное единство языковой практики и экстралингвистических факторов, необходимых для понимания текста, т. е. дающих представление об участниках коммуникации, их установках и целях, условиях производства и восприятия сообщения. Работы М. Фуко придали термину философское звучание: дискурс оказался своеобразным инструментом познания, репрезентирующим весьма нетрадиционный подход к анализу культуры [171].

М. Фуко интересует не денотативное значение высказывания, а, наоборот, выявление в дискурсе тех значений, которые подразумеваются, но остаются невыраженными или недосказанными. М. Фуко обнаруживает специфическую власть произнесения, наделенную силой нечто утверждать. Говорить – значит обладать властью говорить. В этом отношении дискурс подобен отношениям в обществе – это такой же объект борьбы за власть [171].

В этом плане важнейшим аспектом постмодернистских аналитик дискурса является исследование проблемы его соотношения с властью, идеологией, центром. Будучи включенным в социокультурный контекст, дискурс не может быть индифферентен по отношению к власти: дискурсы, согласно Фуко, подчинены власти или настроены против нее. Барт также подчеркивает, что «власть...гнездится в любом дискурсе, даже если он рождается в сфере безвластия» [15, с. 547]. Поэтому необходим такой анализ дискурса, который выявит истоки власти и приведет к освобождению или независимости от властных, идеологических штампов.

Деконструкция ставит проблему границы и возможности западноевропейской рациональности и одновременно пытается подключить к ней новые ресурсы смыслопорождения. Ж. Деррида предлагает способ преодоления европейской метафизической традиции, основанной на логоцентризме, т. е. с опорой на звучащее слово («голос-логос»), а также на фонетическое письмо с характерной для него расчлененностью знаковой формы и содержания: через де-

конструкцию текстов гуманитарной культуры, выявление в них понятий бытия, а также слоя метафор, запечатлевших следы предшествовавших культурных эпох, отыскать исторические истоки метафизики. Целью такой работы с текстами является отыскание «письма», которое не подчиняется принципу бытия как присутствия, но воплощает принцип различия, «рассеивания», неданности, инаковости.

Этот принцип, названный Ж. Деррида «differance», внес много сумятицы в практику анализа и интерпретации текстов. Само слово введено Ж. Деррида для преодоления фундаментальных принципов метафизики – присутствия, тождества, логоса и т. д. В отличие от привычного *difference* «различие» термин «differance», написанное через *a*, – это не логическое различие, т. е. противоречие, разрешаемое по правилам диалектической логики. Как утверждает Деррида, «differance – это то, благодаря чему движение означивания оказывается возможным лишь тогда, когда каждый элемент, именуемый наличным и являющийся на сцене настоящего, соотносится с чем-то иным, нежели он сам, хранит в себе отголосок, порожденный звучанием прошлого элемента, и в то же время разрушается вибрацией собственного отношения к будущему элементу; этот след в равной мере относится и к так называемому будущему, и к так называемому прошлому, он образует так называемое настоящее и силу самого отношения к тому, чем он сам не является» [153, с. 152–153].

Это крайне зыбкое определение (как и сам термин) является источником той неопределенности, которой пропитан любой анализ текста, или дискурса, нацеленный на поиск смысла, теряющегося в многочисленных «следах» других текстов. Текст лишен единого направляющего принципа: это образование, которое отличается следами многих «прививок», знаками «включенности» в этот текст других текстов, не сводимых ни к какому синтезу. Поэтому тексты должны быть подвергнуты деконструкции – такому способу их прочтения, который позволит выявить их несамотождественность, следы их перекличек с другими текстами, понятия и метафоры, отсылающие к другим эпохам, культурам, авторам. Анализ дискурса, проводимый в духе деконструкции, позволяет увидеть многослойность текста, много-

мерность его семантического пространства, однако лишает исследователя теоретической опоры, возможности придти к определенным выводам и определенной интерпретации текста. Именно этот факт вызвал глубочайший кризис в западной гуманитаристике, в атмосфере которого появление идей Бахтина было воспринято как «теоретический бальзам» [245, с. 111].

Действительно, согласно Бахтину, любое соприкосновение с текстом, с миром культуры есть диалог, т. е. «спрашивание и беседа», а понимание возникает там, где встречаются два сознания, т. е. на границе с Другим. Иначе говоря, условием понимания является существование другого сознания. Поэтому любой текст представляет собой встречу с Другим, т. е. диалог. И в этом диалоге возникает вполне определенный смысл, происходит снятие неопределенности. Более того, текст, будучи продуктом общения, вторичен по отношению к диалогу. Диалог – это механизм текстопорождения, прототипическая ситуация общения, вписанная в социокультурный контекст.

Французская школа дискурса, обогащенная идеями Бахтина, стимулировала исследования политического дискурса, наиболее насыщенного отношениями власти, иерархии, доминирования, центрации, неравенства. Затем в орбиту идеологической деконструкции были вовлечены гендерный, расовый, педагогический, медицинский, научный, медийный дискурсы, исследования которых составляют отдельные направления в лингвистике дискурса. Всех их объединяет проблематика, связанная с отношениями между идеологией, массовой культурой и их распространением через средства массовой информации в форме дискурса.

Анализ дискурса показывает, что его структура отражает социокультурную среду, порождающую идеологию. При этом понятие идеологии претерпело существенную трансформацию – оно потеряло классово-политическую направленность периода классического марксизма. Постструктурализм взял на вооружение подход к идеологии как знаку, впервые сформулированный Бахтиным: «Ко всякому знаку приложимы критерии идеологической оценки (ложь, истина, справедливость, добро и пр.). Область идеологии совпадает с областью знаков. Между ними можно поставить знак

равенства. Где знак – там и идеология. *Всему идеологическому принадлежит знаковое значение*» [20, с. 14]. По мнению Р. Барта, идеология – это постоянный поиск ценностей и их тематизация. В случае же фигуративизации идеологический дискурс становится мифологическим. Введенная Бахтиным «идеологема» [20, с. 39] была использована Ю. Кристевой в анализе политического дискурса.

Проблемы идеологического использования языка находятся в фокусе таких новых направлений в исследовании дискурса, как *критическая лингвистика* [212; 63] и *критический дискурс-анализ* [210; 63; 64]. Как отмечает Т. ван Дейк, «идеологии без языка нет. Именно дискурсивная природа воспроизводства идеологий делает лингвистический подход неотъемлемым компонентом широких мультидисциплинарных исследований идеологического феномена. Мы убеждены, что для построения интердисциплинарной теории идеологии необходимо *единение категориального аппарата трех дисциплин*: теории социального познания, теории дискурса, теории социальной структуры (с учетом исторического, политического и культурного аспектов)» [64, с. 50–51].

В настоящее время идеологическая, т. е. социально-семиотическая направленость дискурсивных исследований прослеживается в таких разделах анализа дискурса, как теория жанра (на основе идей Проппа и Бахтина) [249 и др.), интертекстуальность [6; 15 и др.] и интердискурсность [142; 15 и др.], нарративный анализ [59; 14; 198; 205 и др.], дискурсивные формации [171 и др.].

Общим вкладом этого направления в методологию анализа дискурса является сформулированный М. Фуко когнитивно-дискурсивный принцип: «Когда представление как общий элемент мышления подразумевается само собой, тогда теория дискурсии становится одновременно обоснованием всякой возможной грамматики и теорией познания» [171, с. 358]. Современные дискурсивные исследования проводятся в терминах дискурсивных стратегий и тактик, введенных М. Фуко, с использованием деконструкции Ж. Деррида как метода выявления скрытого смысла, с вниманием к контексту, жанру и границе, обоснованными М. Бахтиным в качестве конститутивных параметров текста.

При всем многообразии подходов, методов, теорий и методик анализа дискурса само понятие дискурса остается

весьма расплывчатым. П. Серио отмечает, что это понятие «открывает трудный путь между чисто лингвистическим подходом, который основывается на признанном забвении истории, и подходом, который растворяет язык в идеологии» [149, с. 27]. За этим понятием не стоит «первичный и эмпирический объект: имеется в виду теоретический (конструированный) объект, который побуждает к размышлению об отношении между языком и идеологией» [Там же].

Серио приводит восемь определений дискурса [149, с. 26–27], в которых это понятие соотносится с такими языковыми явлениями, как речь, беседа, высказывание, воздействие, система ограничений на высказывание. Уточняя границы распространения анализа дискурса, он уточняет и предмет исследования (дискурс) как «высказывания, сложный и относительно устойчивый способ структурирования которых обладает *значимостью* для определенного коллектива, т. е. анализируются тексты, которые содержат разделяемые убеждения, вызываемые или усиливаемые ими, иными словами, тексты, которые предполагают *позицию* в дискурсном поле» [149, с. 27–28].

Частично это определение отражено в толковании дискурса, предлагаемом «Лингвистическим энциклопедическим словарем», где Н. Д. Арутюнова определяет дискурс как «связный текст в совокупности с экстралингвистическими – прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами; текст, взятый в событийном аспекте; речь, рассматриваемая как целенаправленное социальное действие, как компонент, участвующий во взаимодействии людей и механизмах их сознания (когнитивных процессах)» [8, с. 136–137].

Важным моментом в приведенной характеристике дискурса является выделение того факта, что дискурс не может рассматриваться изолированно, вне механизма социального взаимодействия людей, вне когнитивных процессов, вне целого ряда других прагматических факторов. Таким образом, дискурс понимается как комплекс лингвистических, психологических и социальных явлений, который подчинен как правилам грамматики, так и более общим правилам организации, интерпретации и связности речи, которыми владеют говорящие на данном языке.

Лингвистический анализ дискурса, следовательно, фокусируя внимание на тексте, выходит за его пределы, в междисциплинарную область лингвистики, философии, психологии, прагматики, риторики и социологии. Текст анализируется в терминах стратегий и тактик говорящих и слушающих, которые участвуют в создании и интерпретации данного текста. Анализу подвергаются разные жанры речевых произведений (политические речи, художественные произведения, фильмы, телеинтервью, ток-шоу, полемические заявления, беседы за круглым столом и т.п.) с точки зрения не просто последовательности предложений, а в плане проявления в них тех черт, которые отражают их организацию, тематическую согласованность, риторическую направленность, связность и т. д.

Учитывая определяющую роль контекста в формировании дискурса, в его анализе выделяют шесть аспектов:

1) отношение между дискурсом и миром, действительностью;

2) отношение между дискурсом и участниками;

3) отношение между дискурсом и целью (замыслом);

4) отношение между дискурсом и предыдущим дискурсом;

5) отношение между дискурсом и посредником (каналом);

6) отношение между дискурсом и языком [230, с. 9].

Каждый из этих аспектов анализа дискурса составляет отдельную проблемную область, которая исследуется в соответствии с избранным направлением.

Как дискурс текст строится с позиции говорящего, который учитывает адресата, ситуацию и соответственно выбирает для текста определенную структуру, используя языковые, стилистические и риторические средства. Читатель или слушатель поставлен перед задачей создания интерпретации, руководствуясь той стратегией, с помощью которой автор ведет его через текст, как бы открывая то, что явно не выражено. Эта стратегия прослеживается через следующие моменты дискурсивной организации текста:

• *общая композиция текста* – авторские приемы выдвижения наиболее важной информации и создания фона [197];

• *диалогическая связность дискурса* – приемы развития темы, обусловленные диалогическими отношениями внутри последнего, например, отношениями вопроса и ответа, уточнения, подтверждения, опровержения, согласия-несогласия и т. д. с мнением другого;

• *структурирование* – способы синтаксического построения дискурса с учетом диалогической позиции автора;

• *ключевые слова* – слова, которые выражают суть дискурсивной позиции; их соотношение в дискурсах разных субъектов указывает на характер диалогических отношений и общий или разделенный смысл (концептуализацию);

• *риторическая организация* – выбор стратегий и тактик для выдвижения точки зрения, определения позиции с учетом избранной «маски», или имиджа.

Изложенные принципы позволяет обнаружить тот факт, что интерпретация любого текста управляется целым рядом факторов (семантических, синтаксических и прагматических), что представление смысла есть нечто большее, чем буквальные значения слов и предложений, что есть эксплицитная и имплицитная информация, что используются определенные риторические стратегии и что отношения и оценки участников придают интерпретациям разные оттенки.

Критический анализ дискурса

Теоретические рамки анализа дискурса значительно расширились за счет интеграции социально-семиотической и системно-функциональной аналитических традиций, осуществляемой в русле критического направления. Критический анализ дискурса сфокусирован на социально-политических проблемах, дискурсивная репрезентация которых и деконструкция соответствующего дискурса не может не быть интегративной. Описание структуры дискурса предполагает ее объяснение в терминах особенностей социального взаимодействия и социальной структуры, что ведет к описанию способов реализации в структуре дискурса отношений власти, доминирования и неравенства в обществе. Терминология критического анализа дискурса отражает такие общесоциальные понятия, как *идеология, класс, раса, пол,*

социальный порядок, интересы, дискриминация, гегемония, институты, власть, господство, социальная структура [64].

Хотя в анализе дискурса преобладает множественность подходов, в фокусе анализа дискурса всегда находится взаимодействие: Я – Другой. Как отмечает Т. ван Дейк, анализ подачи новостей в британской и голландской прессе продемонстрировал, что дискурс СМИ интересен прежде всего тем, как основные газеты пишут о Других, какую роль пресса играет в развитии этнических отношений, в пропаганде доминирующих стереотипов, в воспроизводстве доминирования белой расы (т. е. расизма) в целом. Он приходит к вполне ожидаемым выводам о том, что существует взаимная связь между тем, что говорит широкая публика об «иностранцах», «эмигрантах», «меньшинствах» (всех Других), и тем, что и как пишут о Других газеты [63; 64]. Любое обсуждение проблем Другого сопровождается подчеркиванием не просто различий, а их интерпретацией как отклонений от нормы и угрозы, т. е. всегда негативной. Другими словами, стереотипом восприятия Другого является его отчуждение, враждебность, опасение, и, следовательно, готовность его изолировать, с ним бороться, его уничтожать.

Именно такое убеждение насаждается газетами как дискурсом власти – дискурсом «центра», доминирования, неравенства. Анализ дискурса призван эксплицировать то, что не выражено, что заложено в подсознании, что не осознается как «проблема», но имплицитно присутствует знаково, через отсутствие. Ни одна газета, относящая себя к демократической прессе, по утверждению ван Дейка, не призывает открыто к расизму, однако он присутствует в стереотипах отношения к Другому. Эти стереотипы вскрываются путем деконструктивного прочтения текста – анализа того, как строится текст, чтобы скрыть определенные смыслы.

Такая постановка проблемы анализа – особенность и результат периода постструктурализма (и постмодернизма), который отличается от всех предшествующих периодов тем, что отвергает возможность единой истины или интерпретации мира. Мир, согласно постструктуралистской парадигме, внутренне неоднороден и фрагментарен, и любая смыслопорождающая система – всего лишь субъективная интерпретация, т. е. интерпретация, обусловленная соци-

альным контекстом и доминантным дискурсом своего времени. Один из предвестников контекстуализма, или социального конструкционизма, Джон Дьюи определил природу рефлексии как «активное, настойчивое и внимательное рассмотрение любой веры или предполагаемой формы знания в свете поддерживающих ее оснований и дальнейшего вывода, к которому она ведет» [200, с. 9]. Наиболее последовательно, на наш взгляд, такой подход к анализу дискурса реализуется в социально-когнитивной модели Т. ван Дейка, которую мы рассматриваем в качестве современного варианта модели М. Бахтина.

Т. ван Дейк выделяет два уровня в анализе дискурса: макро- и микроуровень. Макроуровень представлен терминами *власть*, *неравенство господство* среди социальных групп. К микроуровню относится собственно *дискурс*, *речевое взаимодействие*, *коммуникация*. В задачу критического дискурс-анализа входит теоретическое заполнение «пробела» между микро- и макроуровнями. На практике в обычном речевом взаимодействии оба уровня составляют единое целое (вместе с промежуточным – мезоуровнем). Поэтапный анализ на отдельных уровнях должен привести к единому выводу.

Далее дискурс рассматривается в аспекте контроля, который осуществляется по линии власти (доступа к публичному дискурсу) и по линии контекста, структур текста и речи, а также сознания. Наибольший интерес для лингвиста представляет собственно дискурсивное измерение контроля – контроль контекста и текста. Контекст определяется как «ментально репрезентируемая структура тех особенностей социальной ситуации, которые релевантны для производства и понимания дискурса». Она включает такие категории, как общее определение ситуации, обстановка (место и время), происходящие действия, участники в различных коммуникативных, социальных и институциональных ролях, а также их ментальные репрезентации: цели, знания, мнения, отношения и идеологии. В фокусе анализа дискурса оказываются те формы контекстного контроля, которые избираются в интересах господствующей группы.

Однако решающим в осуществлении власти оказывается контроль над структурами текста или речи. Анализ дискурса призван показать, кто контролирует темы (семантические

макроструктуры) и их изменение, кто определяет форму или стиль речи. Многочисленные исследования дискурса СМИ показывают, что текст и речь контролируются не только тематически и стилистически, но и в мельчайших деталях, вплоть до выбора отдельных слов и выражений [175; 64; 210 и др.].

Контроль строится на том, что и говорящие, и слушающие понимают и представляют не только саму речь или текст, но также и всю коммуникативную ситуацию. Анализ дискурса нацелен на то, как структура дискурса влияет на ментальные репрезентации. Когнитивный анализ дискурса показывает, что сутью контроля на любом уровне дискурса является положительная саморепрезентация доминирующей группы и негативная репрезентация Других (доминируемых групп). Все уровни текста и речи отражают поляризацию *«мы» – «они»,* которая характеризует в целом состояние общества и общественные идеологии. Она выражается и воспроизводится в контрастных темах, контекстуальных значениях, метафорах и гиперболах, синтаксических формах, словах, образах [64].

Т. ван Дейк называет новым расизмом то, как представляют западные СМИ иммигрантов. У читателей систематически поддерживается стереотип, по которому иммигранты – это нарушители законов и моральных норм, т. е. они являются источником угрозы. «Мы» как группа или нация представляются жертвами, вынужденными предпринимать силовые действия против «их» отклонений от норм. «Объективность» статей на тему иммигрантов поддерживается статистикой [64].

Поляризация миров «свой» – «чужой», выявляемая в ходе критического дискурс-анализа, исключает возможность подлинного диалога в обществе, так как не предполагает поиск общей основы для понимания. Анализ дискурса приводит к естественному выводу о том, что все, что европейская философия и наука до сих пор отстаивала в качестве основополагающих истин на абстрактном уровне (в онтологии, эпистемологии, метафизике, логике), является фактически некоторой условной конструкцией, исторически сложившейся в культуре и, как правило, служившей упрочению власти господствующей социальной касты за счет угнетения Других.

Если все предыдущие философские традиции стремились к поиску, обоснованию и установлению универсальных истин, принципов, лежащих в основе этой конструкции, то современный критический дискурс-анализ производит ее деконструкцию. Он показывает, что структура дискурса влияет на создание и изменение ментальных моделей и социальных репрезентаций. Если социальная элита контролирует публичный дискурс и его структуры, следовательно, она контролирует умы широкой публики.

Однако у такого контроля есть и ограничения, которые связаны с тем, что практически невозможно предсказать, как и какие особенности дискурса повлияют на ту или иную аудиторию, так как прямой связи между структурами дискурса и ментальными структурами нет. Общество и дискурс связаны через познание, в процессе которого обнаруживается, по выражению Э. Гуссерля, «пропасть смысла» между сознанием и реальным миром [131]. Каждый познающий преодолевает эту пропасть индивидуально, субъективно.

Как подчеркивал А. Ф. Лосев, при речевом общении не происходит прямого отражения действительности, дублирования ее; действительность, ее элементы определенным образом интерпретируются, понимаются, и это понимание сообщается другому сознанию. Поэтому можно говорить о бесконечном количестве оттенков значения каждого данного слова и каждой грамматической категории, реализуемых в конкретном, живом контексте речи. Каждое высказывание есть в большей или меньшей степени личностно окрашенная интерпретация действительности. Без такой интерпретации смысла коммуникация была бы невозможна [103, с. 342]. Поэтому общая картина роли дискурса в организации власти, его влиянии на отношения неравенства в социальном взаимодействии людей должна быть дополнена исследованием особенностей речевого взаимодействия на всех уровнях социальной структуры.

Интересный опыт в этом отношении представляют исследования англо-австралийских лингвистов, которые проводятся в русле функциональной грамматики М. Холлидея. Так, анализируя «транзитивность» синтаксических структур предложения, они показывают, что события и действия можно описать в терминах синтаксической вариативности. Например, при анализе газетных статей о «беспорядках»,

имевших место во время фестиваля одного из меньшинств, было отмечено, что ответственность властей и полиции снижалась простым переносом фокуса сообщения – использованием пассивных конструкций и номинализаций, тем самым их участие и ответственность переводились в имплицитный план. С другой стороны, в позиции субъекта, подлежащего оказывались представители меньшинств, что усиливало их ответственность и негативную роль в проявлении насилия и нарушении законов. Так закрепляется социальная репрезентация Других [63; 64].

Кроме политических жанров критическому анализу подвергаются и другие виды институционального дискурса: психотерапевтический, судебный, деловой, бюрократический, научный, педагогический, рекламный, религиозный, художественный и др. – с точки зрения репрезентации Других в материалах, документах и текстах соответствующих сфер деятельности [64; 224; 116; 81 и др.]. При этом художественный дискурс изучался только в социальном аспекте [224; 81].

Кроме собственно критики отношений неравенства, репрезентируемых в дискурсе, в рамках анализа дискурса ведется и активный поиск альтернативных моделей социального и речевого взаимодействия, которые бы отвечали глобальным потребностям современного плюралистического мира. И здесь трудно переоценить диалогическую (полифоническую) модель М. Бахтина, основанную на гуманизме и противостоящую универсалистской и релятивистской моделям: универсализм ведет к одной истине, к единому центру, к монологу, т. е. к игнорированию Другого, а релятивизм абсолютизирует различия, забывая об общей человеческой природе, об «общем горизонте» как основе взаимопонимания. И в том, и в другом случае диалог невозможен. Проблематика, намеченная Бахтиным при анализе интерсубъективного измерения языка, во многом стимулировала дискурсивные исследования в целом.

Диалогизм в современном теоретическом пространстве языка

Необходимость поиска новых возможностей, новых глобальных структур взаимодействия (дискурса) – одна из на-

сущных задач интегративной теории коммуникации. Опираясь на идеи Бахтина, Ц. Тодоров предлагает концепцию «кооперативного диалога» [259; 260], исключающего навязывание Другому собственной точки зрения, использование преимуществ доминирующей позиции, права задавать вопросы и предлагать ответы и т. д. Теоретически модель кооперативного диалога выглядит просто, но на практике реальны опасности подсознательного проявления ментальных структур универсализма, которые позволяют судить других и и навязывать им свой идеал, следуя открыто принятой морали. Таким образом, при выборе стратегии или риторики диалога в действие вступают наши подсознательные отношения, установки.

Единственный путь к кооперативному диалогу – через реальное сотрудничество, взаимодействие, ведущее к созданию общей основы для понимания, взаимного обогащения и расширения кругозора. И это сотрудничество должно строиться не столько по законам логики, диалектики или других абстрактных систем универсалистских представлений, сколько по законам практики, игры, мифа, основанных на воображении, интуиции, эмпатии – всего, что связано с целостным восприятием мира и возвращением человека к живительным истокам, к объединению, к разделенному смыслу. Современные когнитивно-психологические теории свидетельствуют, что на ментальном уровне в условиях совместного решения задач происходит нейтрализация противопоставлений как ментальных миров в целом (свой мир – чужой мир), так и отдельных концептов, ментальных структур. Происходит согласование этих структур, введение в свой мир чужих концептов, «переход» в чужой мир своих концептов, сближение миров и идентичностей, когда Я становится Другим, не только в смысле «на чужом месте», но и обновленным, обогащенным через других [201; 214; 225 и др.]. Все это делает возможным понимание как интерсубъективное разделение убеждений, т. е. системы концептов или концептуальной картины мира, что исключено при абстрактной постановке проблем.

Фундаментальный труд М. Бахтина по исследованию творчества Ф. М. Достоевского, В. Гёте и Ф. Рабле является образцом социально-когнитивного анализа художественно-

го дискурса, диалогизм которого достигает полифонического звучания. Не случайно его модель анализа художественного дискурса называют «поэтикой границы», «реляционной поэтикой», «поэтикой модальности», «диалогической поэтикой» [162], что подчеркивает интерсубъективную направленность его анализа.

Новаторство Бахтина в подходе к языку литературы заключается не только в диалогическом представлении творческого процесса, но и в освещении тех аспектов «слова», которые ускользают от внимания лингвистов, изучающих язык обычной коммуникации (т. е. изучающих все повторимое в языке). Бахтин привлек внимание к «чужому» слову – не только как слову Другого, но и как слову других в речи одного и того же субъекта. Речь, дискурс, таким образом, – это диалог-перекличка разных голосов. А роман – это художественно организованное «социальное разноречие», или «многоязычие», с которым традиционная стилистика не имеет дела. Многоязычие, внутреннее разноречие означает у Бахтина множество социальных голосов и разнообразие их связей и взаимоотношений, т. е. подлинный языковой плюрализм, существующий в реальном общении людей и демонстрирующий сложное и неизбежное взаимодействие высказываний и взаимопонимание. Разноречие – это место, где сталкиваются «центробежные и центростремительные силы языка» [21, с. 157].

Художественный дискурс как воплощение социального разноречия – прежде всего идеологический дискурс, т. к. в нем сталкиваются разные точки зрения, разные «смысловые позиции», разные «голоса». И задача диалогической поэтики – раскрыть диалогический механизм смыслопорождения в художественном тексте, показать, что смысл произведения не передается автором, а конституируется, выстраивается, появляется в процессе взаимодействия голосов автора, героев, читателя, критика [236]. Создаваемая в результате полифония отличается тем, что участники и сам диалог – принципиально незавершимы. В художественном дискурсе диалогический потенциал языка проявляется в полной мере, так как здесь язык становится Словом – «последней смысловой инстанцией», за которой стоит человек с его поиском истины, добра, красоты, т. е. того, что состав-

ляет общечеловеческую основу, необходимую для преодоления различий, для снятия оппозиции «свой» – «чужой» и для взаимопонимания.

Подводя итог рассмотрению проблематики соотношения диалога, языка, текста и дискурса, следует подчеркнуть важный для нашей работы момент: эти понятия связаны с категорией субъекта речи и могут быть проанализированы только с учетом как объективных, так и субъективных характеристик порождающего соответствующие этим понятиям явления социокультурного контекста. Язык, текст и дискурс имеют одну – диалогическую – природу. Центральным в этой цепочке терминов является «дискурс», который объединяет все виды использования языка, за которыми стоит «речь, присвоенная говорящим» и «погруженная в жизнь». Другими словами, *дискурс – это речь, соотнесенная с субъектом и определенной социальной сферой деятельности*. «Текст», имеющий два полюса, может быть лингвистически проанализирован последовательно в двух перспективах: динамической (как дискурсивный процесс его порождения) и статической (как структурированные формы дискурса). В качестве интегративной основы такого двухэтапного анализа служит диалог – речевое взаимодействие в рамках субъектной и текстовой структур дискурса.

ВЫВОДЫ

1. Анализ текста как дискурса базируется на основных положениях теории

высказывания, созданной Бахтиным и получившей название металингвистика. Эта теория ставит фундаментальный вопрос о диалогических отношениях в тексте, о способах репрезентации Другого в речи, идеологии, культуре. Литература как неотъемлемая часть культуры не может не отражать эти отношения, т. е. то, как человек воспринимает другого человека. Культура, общество и человек могут существовать и развиваться только общаясь с другим, т. е. переходя границу, разделяющую «свой» и «чужой», обогащая себя через познание другого. Следовательно, общение, диалог с другим – первое условие развития, познания и обога-

щения себя. Язык как средство общения, таким образом, оказывается главным посредником всех этих процессов, и его изучение не может отрываться от реальной жизни человека, общества, культуры. Такой подход к языку, известный в истории гуманитаристики как «лингвистический поворот», связан с тенденцией к переформулированию фундаментальных вопросов гносеологии в свете новой естественнонаучной модели мира, предложенной в начале XX века и построенной в соответствии с принципами относительности и дополнительности. Эти принципы в применении к проблемам гуманитарного знания и коммуникации признаются как новая складывающаяся научная парадигма – *диалогика* или *диалогизм*.

2. Присутствие Другого в языке прослеживается в неоднородности высказывания, которое, как двуликий Янус, повернуто и вперед к адресату, программируя его ответ, и назад, к социальному контексту, реагируя на предшествующие высказывания, связанные с ситуацией. Это объединяет диалогизм с современной теорией коммуникации, риторикой и прагматикой, которые изучают высказывание в контексте, с учетом адресата и речевой ситуации в целом, т. е. в конкретных условиях речевого взаимодействия.

3. Сегодня лингвистика рассматривает текст как когерентный дискурс, который организован как интерсубъективное пространство, наполняемое смыслом в результате взаимодействия речевых субъектов, т. е. как следствие диалогических отношений. Современные теории дискурса предлагают различные модели взаимодействия речевых субъектов и контекста. Дискурс строится по диалогическому принципу: в нем человек проявляется не просто как *homo loquens,* но как *homo interloquens.* При этом задачи анализа дискурса сливаются с задачами социолингвистики, и в этом анализе «надо быть лингвистом и одновременно перестать им быть» [149, с. 31], так как язык, значение и структура высказывания социально и культурно обусловлены.

4. На категориальном уровне *дискурс* оказывается в одном ряду с *языком*, *текстом*, *диалогом*. В этом соотношении дискурс является родовым понятием, так как он охватывает все виды использования языка человеком. Дискурс характери-

зуется динамикой речевого взаимодействия, соотнесенностью с субъектом высказывания, в то время как текст представляет собой продукт речевого взаимодействия – структурированные формы дискурса. Диалог как форма общения составляет единую основу любого процесса речетворчества. К указанному понятийному ряду относится и стиль, который связан с дискурсом соотнесенностью с субъектом как способ его говорения или своеобразие его коммуникативного поведения.

5. В качестве дискурса текст строится с позиции говорящего, который выбирает для текста определенную структуру, языковые, стилистические и риторические средства в соответствии со своей дискурсивной стратегией, формируемой с учетом адресата и ситуации. Читатель интерпретирует текст на основе этой стратегии, обращая внимание на такие моменты дискурсивной организации текста, как: *общая композиция текста, диалогическая связность дискурса, структурирование, ключевые слова и риторическая организация.* Соотношение этих моментов в оценке участников общения придают интерпретациям разные оттенки.

Контрольные вопросы и задания

1. Каковы основные методологические принципы дискурсивного анализа текста?
2. Как понимается принцип диалога?
3. Каковы особенности текста как открытой системы?
4. Дайте определение диалога и соотносимых с ним понятий (диалогизм, диалогичность, полифонический диалог).
5. Какие существуют модели диалога? Как понимается диалогическое взаимодействие?
6. Что понимается под конститутивной моделью общения?
7. Каковы особенности высказывания как единицы общения?
8. Какова роль «фактора адресата» в формировании лингвистики дискурса?
9. Как соотносятся диалог и дискурс?
10. Назовите шесть аспектов анализа дискурса с учетом контекста.

11. Как строится текст, понимаемый как дискурс?

12. Какова основная цель критического дискурс-анализа? При каких условиях возможна нейтрализация оппозиции «свой мир» – «чужой мир» ? В чем заключается суть концепции кооперативного диалога?

13. Дайте определение дискурса, используя современные лингвистические источники: 1. Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. – М.: Сов. энцикл., 1990. – С. 136–137; 2. Карасик, В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. – Волгоград: Перемена, 2002; 3. Макаров, М. Л. Основы теории дискурса / М. Л. Макаров. – М.: ИТДГК «Гнозис», 2003.

14. В чем заключается кардинальное отличие текста от дискурса?

15. Чем отличается диалогическая модель текста от других его моделей?

16. Как соотносятся понятия: «дискурс» – «язык» – «текст» – «диалог» – «стиль»? Что объединяет стиль и дискурс?

17. Как дискурсивно строится текст? С учетом каких принципов?

18. Какие факторы определяют интерпретацию текста?

Глава II
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ КАК ДИСКУРС

Исследование художественного текста имеет давнюю традицию. Язык литературы – традиционный предмет филологических и лингвистических штудий – всегда привлекал внимание не только филологов, но также и философов и поэтов, политиков и литераторов, идеологов и воспитателей, учителей и методологов гуманитарных специальностей, ибо мы учимся у литературы так же, как у жизни. Более того, литература, как и искусство в целом, «придает всем формам человеческой жизни отпечаток, если не вечности, то по крайней мере идеальной жизненности, пронизывающей и оживляющей общественные структуры» [14, с. 126].

Но гораздо важнее то, что «искусство, в качестве вторичного мира включенное в общественный комплекс, меняет параметры последнего, создает новые пространства, отношения, структуры» [14, с. 125]. Это происходит как следствие тех изменений сознания, которые неизбежно вызываются общением, диалогом автора произведения искусства с читателем (зрителем). Еще Гегель отметил, что, «хотя художественное произведение и образует согласующийся в себе и завершенный мир, все же оно в качестве действительного, обособленного объекта существует не для себя, а для нас, для публики, которая созерцает художественное произведение и наслаждается им». Поэтому «любое произведение искусства представляет собой диалог с каждым стоящим перед ним человеком» [53, с. 273–274].

Но как происходит этот диалог и что происходит с участниками диалога, почему этот диалог магически преображает человека – остается тайной творчества, человека, Слова. К ней по-разному приближались в разные времена, о чем свидетельствуют классические теории «подражания» (mimesis), «вчувствования», или «погружения» (immersion), «заражения», которые отражают сложившуюся еще в античности и затем закрепленную просветительской эстетикой формулу Горация: «развлекая поучать».

В терминах поэтики Аристотеля это означает, что искусство соединяет в себе мимесис (познавательную функцию) и катарсис (нравственную функцию). Мир воздействует на произведение искусства, последнее воздействует на свою аудиторию. Вплоть до 70-х годов XX века главенствующим в определении специфики художественного творчества и отдельного произведения, текста было понимание их как одностороннего «воздействия», «внушения», «навязывания» автором своих мыслей или переживаний, своего мировидения [165; 4; 12; 14 и др.].

Современная рецептивная эстетика доказывает несостоятельность теорий, отрицающих активность человека, воспринимающего произведение искусства. Художественная коммуникация, «хотя и включает в той или иной мере элементы поучения и заражения, является все же по сути своей чем-то радикально иным – *свободным и активным сопереживанием и соразмышлением читателя, зрителя, слушателя, которые лишь направляются художником в желанное для него русло*» [79, с. 239].

Хотя диалогическая эстетика Бахтина складывалась в споре с эстетикой «вчувствования», однако она стала «теоретическим бальзамом» для искусствоведов, филологов и интерпретаторов текста в условиях победного шествия рецептивной семантики, когда после объявленной Р. Бартом «смерти автора» процесс смыслопорождения оказался в исключительной зависимости от рецепции читателя или зрителя. Как показала практика, перенос центра тяжести в этом процессе с автора на читателя не решает проблемы, а только порождает новые – смысл исчезает, теряется в многочисленных интерпретациях и слоях текста, которые «открывает» каждый читатель, создающий свой интертекст.

Открытость текста, провозглашенная Бахтиным, не означает размывания его границ в бесконечной интертекстуальности. Она предполагает объединение авторской интенции и читательской рецепции на границе текста, где и рождается смысл в результате диалогического взаимодействия двух сознаний – встречи авторского Я и Другого (читателя). Смысловой центр текста не исчезает – он смещается с появлением Другого, становится отношением: Я – Другой, т. е. исчезает не автор как носитель центра (монологической истины), а единственность его точки зрения. В равной мере

и читатель не может быть таким центром, истина всегда – «между», она рождается во взаимодействии двух позиций, как акт откровения.

Этот вывод Бахтина восстанавливает не только гармонию триады: автор – текст – читатель, но и единство всего гуманитарного знания, включая филологические науки. Текст, понимаемый как дискурс, т. е. помещенный в интерсубъективное пространство социокультурного контекста, обращен на своих границах ко всем гуманитарным наукам, и успех его анализа зависит от учета всего комплекса отношений, которыми он связан с этим контекстом.

Современные дискурсивные исследования художественного текста проводятся довольно разрозненно, они охватывают такие разные аспекты последнего, как, например:

– соотношение риторической традиции и стратегий художественного дискурса [195; 117];

– соотношение референции и репрезентации [262; 263; 193];

– культурный, исторический и идеологический контексты [62; 108; 202];

– взаимодействие нарративных структур, грамматических правил и метафорических процессов в художественном дискурсе [263; 249 и др.];

– текстуальная функция, жанр и стиль дискурса [249; 202 и др.];

– социальная структура литературного дискурса [213 и др.];

– проблема субъекта и гендера в художественном дискурсе [224 и др.].

Этот список можно продолжать – аспектов исследования художественного дискурса почти столько же, сколько исследователей, что вполне закономерно при междисциплинарном подходе к объекту.

2.1. ОСНОВНЫЕ ИЗМЕРЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСА

В художественном дискурсе при исследовании любого из его аспектов важно учитывать основные взаимосвязанные характеристики этого дискурса, отмечаемые в работах

А. Ф. Лосева, М. М. Бахтина, Д. С. Лихачева, Ю. М. Лотмана, Т. ван Дейка, М. Холлидея, Р. Фаулера и др.

Во-первых, художественный дискурс, как и любой другой, – это не простое отражение действительности. Он создает «возможный мир» – свою версию, модель мира.

Во-вторых, дискурс является динамичным процессом взаимодействия автора и читателя, с одной стороны, и языковыми, социально-интеракциональными и культурными правилами – с другой. Такое взаимодействие проявляется в трех измерениях дискурса, а именно:

– *лингвистическом:* он складывается из языковых средств – *структур* (слова, высказывания), *процессов* (метафоризация) и *правил* (грамматика);

– *межперсональном:* он ориентирован на Другого, реального или потенциального;

– *культурном*: он отражает виды деятельности, стереотипы поведения и способы мышления, принятые в данной культуре [106; 100; 107; 111; 18; 202; 213 и др.].

В-третьих, художественный дискурс создается и социально-индивидуальной действительностью, т. е. через концепты, категории и другие смыслопорождающие процессы речи. Дискурс – не просто форма речевой деятельности, описывающая социальный и индивидуальный миры. Он составляет социокультурный опыт (действия и события вокруг нас) и индивидуальный опыт (чувства и мысли внутри нас).

Основными моментами при анализе художественного текста в дискурсивно-диалогической перспективе являются следующие:

– *Репрезентация* (отображение действительности)

Художественный дискурс, как и любая другая дискурсивная практика, осуществляется в символической форме, с помощью которой читатель вовлекается в сложный комплекс эмоциональных, нравственных, интеллектуальных и социальных переживаний. Согласно классической эстетике, в художественном дискурсе «миметически», т. е. подражательно, отражена действительность, природа или жизнь «как она есть». Литература в целом, согласно Аристотелю, изображает непосредственно пережитой опыт с помощью «поэтических», т. е. творческих, способностей и приемов. Вместе с тем она предполагает и рефлексию – размышле-

ние, осмысление опыта. Здесь важно понимание опыта в двух аспектах: чувственном и символическом: человек наделен способностью не только переживать, но и воображать (представлять в воображении) окружающий мир. Литература оказывает воздействие, влияет на человека через ощущения *непосредственно* (звуками и ритмами) и *символически* (образами, ассоциациями и т. п.).

Современная постструктурная поэтика заменила принцип мимесиса принципом аналогии, согласно которому художественный дискурс не подражает реальности, а творит параллельные, «возможные миры» – воображаемые драматические воплощения опыта, которые позволяют художнику выявить основные законы человеческой натуры и структуры мира, природу добра и зла [356; 178].

В основе такого понимания творчества лежит «философия символических форм» Э. Кассирера, согласно которой человек познает действительность путем построения моделей-символов [84]. А. Ф. Лосев, излагая основные положения символической философии, пишет: «Языковое мышление, мифически-религиозное мышление, художническое воззрение не столько *отражают* мир, сколько *образуют* мир, некое чувственно-взаимосвязанное и объективно-мировоззренческое целое» [102, с. 257].

В отличие от других типов дискурса, отдельное «со-бытие» художественного дискурса переходит в разряд общественно осознанных продуктов, порожденных гносеологической ориентацией человеческого сознания на основе имитации реальностно-вымышленного мира по соглашению между автором и читателем [155, с. 106]. Анализ художественного дискурса в терминах теории речевых актов показывает, что он является имитационным, фиктивным, превращенным, квази-речевым актом [248] и что присущая поэтической речи неоднозначность вызывает изменения референциальной функции текста, отмеченные Р. Якобсоном. Используя термин З. Фрейда «расщепление субъекта», Р. Якобсон следующим образом характеризует проявление референциальной функции в художественной речи: «Примат поэтической функции над референциальной не уничтожает референцию, но делает ее неоднозначной. Неоднозначное сообщение находит соответствие в расщеплении

адресанта, в расщеплении адресата и, более того, в расщеплении референции, что убедительно показано в сказочных зачинах у разных народов, например, в зачине, обычном для сказочников Мальорки: aixo era y no era... «Это было и этого не было» [Цит. по: 45, с. 44–45].

Расщепленность референции, адресанта и адресата является не только показателем «принципиальной неоднородности» [105], «разномирности» [18] художественного текста, но и отражением некоторых аспектов расхождения между «миром вне текста» и «миром внутри текста» или «миром Как Будто» [147]. В связи с расхождением между внутритекстовым и внетекстовым мирами в художественной коммуникации выделяются три измерения:

- реальная коммуникация (автор – текст – читатель);
- изображенная (вымышленная или имитативная) коммуникация (повествователь – персонаж);
- отображенная (квазиреальная) коммуникация, опосредующая связь реальной и изображенной, которая выступает в роли аналога реальной коммуникации [45, с. 45].

В нашем исследовании акцент делается на реальной коммуникации, которую можно представить в нескольких аспектах. Наибольший интерес в дискурсивно-диалогическом перспективе представляют следующие аспекты художественной коммуникации:

- диалог культур (особенно, в процессе перевода);
- диалог вторичных моделирующих систем;
- диалог реальных и виртуальных миров;
- автодиалог (Познай себя!);
- диалог идеологий (концептуальных миров);
- герменевтический диалог (диалог интерпретаций).

Все эти аспекты так или иначе связаны с социокультурным контекстом.

– *Социокультурный контекст*

Художественная литература – одна из знаковых систем, входящих в целостную систему культуры (исторически накапливаемый социальный опыт). Этот опыт «кодируется» благодаря знаковым системам, которые определяют значения и отношения. Литература, как вид коммуникации, использует коды более сложным образом, чем другие виды коммуникации, и является, по словам Ю. М. Лотмана, кон-

денсатором культурной памяти. Именно поэтому она относится к искусству. В силу того, что художественный дискурс создает воображаемые миры и создается сознательно, он легче, чем непосредственный опыт, приводит к рефлексии: анализу и осмыслению кодов, что способствует более осознанному отношению к культурной среде. В качестве «конденсатора культурной памяти» литература выполняет важнейшие функции сохранения и умножения культурных смыслов, а также интеграции культуры в целом.

Будучи преимущественно идеологическим дискурсом, она также может рассматриваться как инструмент власти: создавая привлекательные образы правящей элиты и тем самым утверждая ее ценности, она оказывается средством поддержания ее власти. Лингвокогнитивный анализ художественного дискурса призван выявить языковой механизм создания ценностей в картине мира, их иерархию и социальное распределение.

В силу традиции (сложившихся жанров, нарративных структур, культурных кодов) художественный дискурс представляет и выявляет способ познания и переживания мира человеком. Благодаря богатству изобразительных и выразительных средств этот дискурс является эффективным способом понимания и усвоения мировоззренческих универсалий культуры определенного исторического периода, страны, народа. Например, в рассказе С. Моэма «В львиной шкуре» ("The Lion's Skin") центральный образ, ассоциируемый с заглавием, основан на национально-культурном концепте «джентльмен», вобравшем в себя представление англичан о социально престижном положении человека.

Создавая «возможные миры»[1], художественный дискурс «открывает» читателю возможность общения в ином измерении. Познавая многомерность реального мира, читатель преодолевает его пространственно-временные рамки, погружаясь в один из «возможных миров». Активное мысленное взаимодействие с ним, рефлексия над прочитанным ведут к открытиям и откровениям, расширяющим ментальное

[1] *Возможные миры* определяются как «ментальные модели действительного (или воображаемого) мира, возникающие в ситуациях восприятия, получения информации и построения высказывания и существующие в полном описании мира на правах альтернатив» [129, с. 27].

пространство за счет проникновения «чужих» концептов и образов, что в совокупности способно изменить сознание. Если реальное общение и образование последовательно формируют личность, то воображаемое общение может многое изменить в сознании мгновенно, как результат озарения – такова сила образа, логика фантазии. Здесь смысл бытия обретается не в результате долгих поисков, а преподносится как дар – готовая мудрость жизни. Ведь литература, как и «все искусство заключено в двух словах: проявлять, сосредоточивая» [165, с. 315]. Именно поэтому возникает вопрос, отчего так трудно в жизни сделать выбор и так легко – в книгах и фильмах. В художественном дискурсе происходит «сгущение», «конденсация» смысла, когда все многообразие возможностей сводится к одной альтернативе: герой и читатель подводятся к необходимости выбрать одно из двух (Быть или не быть?). Жизнь, как правило, лишь множит число вариантов – реальное многообразие бесконечно. Вот почему так мучительно дается выбор в жизни и так необратимы его последствия, а в литературе выбор ведет к катарсису – очищению, облегчению и высветлению души.

Кроме этого, возможные миры литературы включают элемент игры –всегда познавательной и увлекательной: разбуженная фантазия обычно стремится унести подальше от реальности. Как заметил Р. Барт, «литература, двигаясь сквозь язык, колеблет основные понятия нашей культуры, и прежде всего понятие «реальность» [15, с. 377].

Современные междисциплинарные исследования литературы (с использованием методов психоанализа, логической семантики, семиотики, теории речевых актов и др.) констатируют, что отрыв от реальности – общая тенденция литературного процесса [146]. Однако, как бы далеко ни отрывалось воображение от реальности, его игра происходит по реальным моделям – культурным кодам. Например, модель войны как враждебного развития отношений легко проследить в фантастических фильмах, романах, спектаклях о жизни на других планетах, в прошлом и будущем, в иных цивилизациях и иных мирах.

– *Интерсубъективность*

Художественная литература – это дискурс человека о человеке и для человека. Человек как субъект представляет со-

бой социально сложившуюся личность: у него есть социальные роли, предопределяющие его поступки и способы выражения чувств в разных ситуациях. Художественный дискурс моделирует и исследует «субъектные позиции», позволяя читателю мысленно представить (вообразить) себя в тех социальных позициях, которые в действительности ему недоступны или в которых он еще не оказывался. Это способствует критическому анализу собственных субъективных позиций, природы и интеграции субъективности – тому, что называется нравственным влиянием литературы.

Художественный дискурс развивает чувство идентичности и общности, позволяя читателю отождествлять себя с героями в определенных социальных позициях и переживать свою причастность, общность с той или иной социальной группой, разделяя их ценности. В этом смысле литература выполняет интегрирующую роль в культуре. Анализ процесса становления «Я» героя ведет к выявлению модели его общения, созданию интерсубъективного пространства его бытия, его ментального мира и основных концептов, позволяющих судить о его согласии или конфликте с миром.

Интерсубъективное пространство художественного дискурса имеет два измерения: внутритекстовое и внетекстовое. Внутритекстовое измерение позволяет проследить процесс дискурсивного построения «Я» героев, проанализировать их мир общения, степень согласованности их ментальных миров.

В этом плане показателен рассказ В. Вулф «Наследство» (*The Legacy*), в котором главная героиня восполняет недостаток общения с мужем путем ведения дневника, который оставляет ему в наследство по завещанию, и таким образом продолжает с ним общаться и после смерти, когда он читает ее дневник. Реальное общение превращается в нереальное, интерсубъективное пространство наполняется призраками, границы реального пространства и времени размываются. Муж с удивлением вспоминает, что этот дневник *«was the only thing they had not shared when she was alive. But he had always taken it for granted that she would outlive him»* (Woolf, p. 236). {1}[1]

[1] Здесь и далее цифры в фигурных скобках указывают, что перевод текста содержится в приложении.

Слова *«share» (делиться) и «outlive» (пережить)* объясняют, почему дневнику придавалось особое значение: то, что поверялось дневнику, скрывалось от мужа (т. е. этим не делились, и, следовательно, оно разделяло двух людей) и предназначалось для будущего. Читая дневник после смерти жены, муж видит совершенно другую женщину, ту незнакомую для него жизнь, которую она вела в его отсутствие (он был слишком занят на работе, чтобы уделять ей внимание). Он понял, что потерял ее не в момент смерти, а гораздо раньше, и что смерть была не случайной – об этом говорит последняя фраза текста: *«She had stepped off the kerb to escape from him» (Она ступила на мостовую, чтобы уйти от него)*.

Этот рассказ показывает, в какой мере речь, дискурс, нарратив формирует нашу жизнь и нас самих – дневник, как форма общения, смоделировал семейную жизнь двух людей.

Внетекстовое измерение интерсубъективного пространства позволяет смоделировать характер общения автора и читателя. Как известно, и авторы, и читатели формирутся доступными им дискурсами. Автор как писатель формируется социокультурным контекстом. Тексты формируют «читательскую позицию» читателя. Стимулом читательской активности, движущим мотивом диалога читателя с текстом является, по мнению многих исследователей, наличие в тексте зон неопределенности, пробелов, «пустых мест», текстовых лакун, импликатов и пр. [45, с. 55].

О. П. Воробьева подчеркивает очень важный для нас момент: элементы неоднозначности связаны с «точками контакта» автора и читателя, выполняющими роль сигналов адресованности текста. Исследователь отмечает, что сигналы адресованности возникают «во-первых, там, где существует рецептивная трудность, моделируемая автором для своих читателей или не входящая в его намерения, однако обнаруживаемая в тексте, в основе которой лежит неполнота и/или неоднозначность текста и которую читателю необходимо преодолеть для реконструкции единого с автором смыслового поля. Во-вторых, там, где прослеживается некоторая программа восприятия, задаваемая текстом, своего рода инструкция, направляющая читательское восприятие и интерпретацию и позволяющая ему построить соответс-

твующую концептуальную модель текста из тех «слепков» опыта, которые содержатся в его памяти в момент восприятия текста.

И, наконец, там, где наличие рецептивной трудности сопровождается указаниями – явными или скрытыми, верными или ложными – на возможный путь ее преодоления, т. е. актуализируется непосредственное взаимодействие неопределенности и заданности текста или его компонентов» [Там же, с. 57].

Выделенные случаи возникновения «точек контакта» интерпретируются как проявление когнитивного механизма адресованности текста, рассматриваемой в качестве прототипической категории последнего. Интересный анализ, проведенный О. П. Воробьевой, к сожалению, ограничен исследованием лишь коммуникативного аспекта проявления адресованности. В этом отношении дискурсивно-диалогический аспект дополняет этот анализ путем включения социокультурного контекста и рассмотрения адресованности как проявления общей диалогической стратегии авторского дискурса.

Под стратегией понимается вписанная в текст и идентифицируемая в ходе его интерпретации вероятностная структура долженствования, отражающая развитие программы порождения речи или предписывающая программу ее восприятия и тем самым раскрывающая интерактивные взаимоотношения коммуникантов [127, с.73]. Обычно стратегии рассматривают отдельно: с одной стороны, в отношении порождения текста и с другой – в отношении его интерпретации. На наш взгляд, следует согласиться с подходом, предложенным Т. ван Дейком, рассматривающим текстовые стратегии как основу коммуникативного механизма формирования текста. Согласно его концепции, понятие текстовых макростратегий связано с различными характеристиками текста, которые дают основания для выведения текущей темы [62, с. 58].

Современная рецептивная семантика анализирует текстовые стратегии в зависимости от типа текста. Наметившийся в последнее десятилетие интерес к проблеме автора, его «субъектной позиции» в тексте-дискурсе переносит исследовательский центр тяжести на стратегии порождения

текста, на проблему взаимодействия, сближения «субъектных позиций» автора и читателя.

Дискурсивный подход снимает трудности стилистики художественного текста, которые вызывались необходимостью уточнять границы анализа либо в рамках лингвостилистики, либо литературоведческой стилистики. Понимание художественного текста как дискурса, а литературы в целом как одной из дискурсивных практик объединяет интересы и лингвистики, и риторики, и литературоведения. И это вполне естественно, потому что «как лингвист, игнорирующий поэтическую функцию языка, так и литературовед, равнодушный к языковым проблемам и незнакомый с лингвистическими методами, в равной мере представляют собой вопиющий анахронизм» [186, с. 228].

Изображение человека в художественном тексте, проявление Я в процессе общения и в языковом творчестве – все эти вопросы ставились и решались задолго до появления лингвистики или стилистики дискурса. В основе их рассмотрения в рамках дискурсивно-диалогической парадигмы заложены концепции А. Потебни («Мысль и язык»), Г. Шпета («Внутренняя форма слова»), Фосслера, Шпитцера и Соссюра [30; 130 и др.]. Кроме этого, дискурсивный подход к анализу художественного текста во многом базируется и на положениях структурной поэтики, в частности, идеях Р. Якобсона, Ю. М. Лотмана. Это обстоятельство делает необходимым небольшой экскурс в историю лингвопоэтики.

2.2. ЛИНГВИСТИКА И ПОЭТИКА

Традиционно художественный текст изучается стилистикой – связующим звеном между лингвистикой и поэтикой. Основы лингвистического анализа художественного текста были заложены трудами Л. В. Щербы, Б. А. Ларина, В. В. Виноградова, Г. О. Винокура, Ю. Лотмана, Г. В. Степанова, представителями русской формальной школы «ОПОЯЗ» (Б. Шкловский, Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов и др.), Пражского лингвистического кружка (Р. Якобсон, Я. Мукаржовский, Л. Долежел и др.), работами Ш. Балли, М. Риффатера, Р. Фаулера. Все они подчеркивали нераз-

рывную связь лингвистики и поэтики [181, с. 97; 40, с. 184; 41, с. 61 и др.]. Однако попытки создания «лингвопоэтики» [238 и др.] сводились к описанию риторических фигур, традиционно используемых в художественном тексте, в терминах структурной лингвистики без учета художественной специфики текста как целого, в его «единстве выражения и убеждения» [155].

В целом использование стилистикой принципов и методов структурного анализа было настоящим прорывом после долгих споров о том, является ли художественная речь функциональным стилем. Понятие *структура* позволило поставить в один ряд самые разнородные явления: фольклор, поэзию, деловое письмо, игру, моду, формы социального этикета, мифы и другие проявления социального поведения человека. При всей специфике каждой формы они попадали в единую рамку семиотики культуры в силу способности функционировать в качестве «моделирующих систем», т. е. знаковых кодов. Концептуальный аппарат структурной лингвистики, разработанный, в частности, в Тартуско-Московской школе, привел, по мнению Б. Гаспарова, к осознанию его универсальности в качестве методологической основы семиотики культуры – науки о знаковой природе социального поведения. Универсальность понятия знака и знакового кода признается своего рода «категорическим императивом» гуманитарных исследований, и наука должна включить все знаковые явления в единую систему описаний [52].

Таким образом, вербальное искусство, как и любая другая знаковая система, рассматривается в единстве человеческой деятельности. Выявленное при изучении систем свойство эквипотенциальности подчеркивает это единство[1]. При изучении культуры предпосылка, что вся деятельность человека по выработке, обмену и хранению информации обладает известным единством, является исходной. Отдельные знаковые системы, хотя и предполагают имманентно организованные структуры, функционируют лишь в единстве, опираясь друг на друга. Ни одна из знаковых систем, как подчеркивает Б. Гаспаров, не обладает механизмом, ко-

[1] Эквипотенциальность означает, что любая система является частью (подсистемой) более крупной системы и одновременно распадается на составные части (подсистемы) меньшего масштаба.

торый обеспечивал бы ей изолированное функционирование [52].

Структурный подход позволил преодолеть двухчастный анализ художественного произведения с точки зрения философской диады форма – содержание, который на протяжении всей истории человеческого познания давал крен либо в сторону формы, либо в сторону содержания. Он уравнял в правах формальный и содержательный элементы текста, одинаково подчиняющиеся эстетическому заданию. Сама структура при этом выступает как система отсчета эстетических ценностей художественных произведений.

Якобсону принадлежит афористическая формула: «поэзия грамматики и грамматика поэзии», заключающая в себе идею о принципиальной гомоморфности языка и художественного текста, а значит, и методов их изучения [52]. Позже в рамках постструктурализма было разработано понятие *ризома* (фр. *rhizome* «корневище»), «фиксирующее принципиально нелинейный способ организации целостности (текста), оставляющий открытой возможность как для внутренней имманентной подвижности, так и для интерпретационного плюрализма» [48, с. 861]. Ризома позволяет объяснить структурную гетерогенность современного искусства и литературы, когда в одном произведении причудливо сочетаются разнородные, разноценные и иногда глубоко чуждые элементы, «тексты в тексте» – так абсолютно разные, непохожие растения под землей переплетаются корнями и образуют единую систему. У Бахтина такое явление соответствует понятию *смысловой конвергенции*: для развития диалогических отношений достаточно любой общности двух разных высказываний, например их тематической переклички. А задача исследования языка и стиля художественного текста заключается в показе *полифонии* – единства разных «голосов», новой позиции автора и авторского слова.

Однако в целом стилистика художественного текста до сих пор представляет собой учение о языковых особенностях индивидуального стиля (жанра или жанровой разновидности), которые анализируются как система выразительных и изобразительных средств языка, огранизованных «образом автора» – идейно-смысловым центром, «концентрированным выражением сути произведения», его «фокусом» [40, с. 155], т. е. как монологическая картина мира.

Проблема образа автора ставит концепции В. В. Виноградова и М. Бахтина в отношения сопоставления, хотя в научной печати они, за исключением последних лет, никогда не сравнивались и вообще не обсуждались вместе. Как отмечает А. Ю. Большакова, в трудах С. Бочарова, Б. Кормана, Б. Успенского, А. Чудакова и др. «быть может, на интуитивном уровне, осуществилось развитие обеих теорий «автора». В последнее время ретроспективный анализ 70-х позволил исследователям говорить о соединении теорий Бахтина и Виноградова в проблеме «точки зрения», решаемой в трудах Б. Успенского и Ю. Лотмана» [30, с. 5]. Виноградов и Бахтин исследовали одно и то же явление в различных аспектах и с разных точек зрения. Но их объединяет глубокий интерес к структуре автора, включая его взаимоотношения с адресатом. Кроме этого, как отмечает Р. Буш, они оба одинаково относились к формализму: «оба подвергали атаке формализм, одновременно продолжая успешно применять формальные подходы к исследуемому материалу» [196, с. 321].

Формализм, сложившийся в 20-е годы в результате деятельности Общества по изучению поэтической речи (ОПОЯЗ) в Петербурге, вошел в историю как методика анализа поэтического текста, устанавливающая приемы его «остранения» [178]. Практически формальный метод сводил художественность к сумме приемов, позволяющих ответить на вопрос: «Как это сделано?», т. е. как простое сообщение превращается в произведение искусства, «деавтоматизирует» обычную речь путем «остранения», т. е. делая ее странной, необычной. Позже формальный метод был разработан Якобсоном в стройную концепцию функционально-структурного анализа на основе опыта ОПОЯЗа и Пражского лингвистического кружка. Этот метод, изложенный в известной работе Якобсона «Лингвистика и поэтика», значительно расширил область исследования художественной речи, хотя и не заменил монологический подход к ней. Во-первых, он уточнил саму область, где совпадают интересы лингвистики и поэтики: «поэтика – это лингвистическое исследование поэтической функции вербальных сообщений в целом и поэзии в частности» [186, с. 81]. Во-вторых, он определил предмет лингвопоэтики: «Предмет занятий лингвиста, анализирующего стихотворный текст, – «литературность»,

или, иначе говоря, превращение речи в поэтическое произведение и система приемов, благодаря которым это превращение совершается» [186, с. 81]. Несомненной заслугой Якобсона является включение всех вопросов, связанных со спецификой художественного текста, в компетенцию лингвистики: «Если стихотворение ставит вопросы, выходящие за пределы его словесной фактуры, мы <...> попадаем в сферу действия семиотики, науки более широкой, чем лингвистика, ведь последняя – это всего-навсего одна из составных частей семиотики» [186, с. 81].

Расширив область исследования художественного текста, Якобсон вплотную подошел к проблематике его дискурсивного исследования: «... ни одну разновидность человеческого языка, в том числе и поэтический текст, нельзя понять, не обратившись к «миру дискурса» (выражение Ч. С. Пирса), иначе говоря, соотношению дискурса и условий его осуществления, и эта проблема не может оставить равнодушными исследователей, верных девизу: «Linguistici nihil a me alienum puto». Лингвисты же испокон веков рассматривают даже такие компоненты дискурса, как слова, в соотношении с предметами (Worter und Sachen)» [186, с. 81].

Это утверждение Якобсона, высказанное в 1973 году, остается актуальным и сегодня, особенно в критической его части. Считая вербальное искусство универсальным явлением человеческой культуры, Якобсон отводил поэтической (эстетической[1]) функции ведущую роль в построении дискурса, так как она «предполагает интровертивное отношение к вербальным знакам как единству означающего и означаемого» [188, с. 80]. Другими словами, эстетическая функция предполагает сознательное отношение к оформлению речи, внимание к форме дискурса. Вывод Якобсона о том, что эстетическая функция переводит принцип эквивалентности с оси селекции на ось комбинации, является «путеводной звездой» лингвопоэтических исследований

[1] Якобсон использует термин *эстетическая* функция в более широком значении, чем термин *поэтическая* функция. Он объясняет их различие следующим образом: «Исключительно благодарным предметом сравнительного типологического исследования являются семиотические структуры с доминирующей поэтической, или (избегая термина, соотносимого, в основном, с искусством слова) эстетической, художественной функцией» [187, с. 326].

уже более 40 лет. Этот универсальный закон устанавливает следующую закономерность для художественной речи: «Распространение принципа эквивалентности на последовательность слов ... создает ощущение двойственности, многоплановости у любого, кто знает данный язык и знаком с поэзией» [186, с. 215].

Для Якобсона селекция приравнивается к метафорическому использованию языка, основанному на сравнении, а комбинация – к метонимическому употреблению, основанному на смежности. Поскольку метафорические отношения соотносятся с парадигматикой, а метонимические – с синтагматикой, Якобсон рассматривает первые на уровне системы языка, а вторые – в тексте. Ключом к различию служит референция: если метафора вызывает перенос значения, то метонимия вызывает перенос референции и использование эллипсиса, так как метонимические отношения устанавливаются между объектами и не зависят от языка, используемого для выражения этих отношений. Метафора – языковой процесс, происходящий на уровне семантики, что предопределяет методику и характер исследования текста.

Разграничение двух видов построения художественного текста привело Якобсона к еще одному открытию, связанному с пониманием такого распространенного стилистического приема, как параллелизм. Он отмечает, что «любая форма параллелизма есть некоторое соотношение инвариантов и переменных. Чем строже распределение инвариантов, тем более заметны вариации. Последовательный параллелизм неизбежно активизирует все уровни языка – различительные признаки, фонемные и просодические, морфологические и синтаксические категории и формы, лексические единицы и их семантические классы в их схождениях и расхождениях приобретают самостоятельную поэтическую ценность» [186, с. 121–122].

Параллелизм в такой интерпретации приобрел статус принципа симметрии художественного творчества, распространенного впоследствии на более широкий научный контекст. Кроме этого, идея о соотношении инвариантов и переменных получила развитие в исследованиях поэтического мира отдельных авторов, который может быть описан как система идеосинкратических инвариантных мотивов,

реализующих единую тему (инвариант) творчества данного автора [75].

Идеи Якобсона о роли грамматических категорий в композиции художественного текста, о со- и противопоставлении грамматических форм как источнике их выразительности и основе стилистического контекста развиваются в исследованиях Ю. М. Лотмана, И. В. Арнольд, И. Р. Гальперина и их учеников. Поэтика Якобсона, таким образом, по своему значению и влиянию занимает почетное место в ряду самых значительных достижений лингвостилистики и поэтики XX века.

Если же ее рассмотреть в интеракциональном аспекте, то привлекает внимание, прежде всего, факт выделения двух функций, реализуемых в коммуникативном акте говорящим: конативной (направленной на адресата) и фатической (направленной на установление контакта). Но, как уже отмечалось, их выделение Якобсоном лишь означено, постольку, поскольку это обусловлено позицией говорящего, пользующегося языком как «набором инструментов», как системой знаков. Реального взаимодействия здесь не предполагается. К тому же эти функции до Якобсона были выделены К. Бюлером (вокативная) и Б. Малиновским (фатическое общение). В своем анализе языка и вербального искусства Якобсон отдавал предпочтение формализации способов его употребления, моделям и схемам, сохраняя верность принципам ОПОЯЗа и Пражского лингвистического кружка.

В отличие от Якобсона, в семиотическом подходе Лотмана к литературе и культуре главное – не формальные схемы, а выявление конкретных смыслов, выражаемых знаковыми средствами – текстами культуры. В работах Лотмана прослеживается приверженность исторической поэтике (А. Н. Веселовский, А. А. Потебня) в большей мере, чем структурализму: достаточно прочитать его комментарий к «Евгению Онегину» Пушкина, где за деталями речи, поведения, одежды усматриваются культурные смыслы, их универсальность, прочитывается время, эпоха. Лотман протягивает связующие нити между данным текстом и другими текстами, событиями, людьми не только пушкинской поры, но и других эпох, современности [108].

В этом внимании к социокультурному контексту труды Ю. Лотмана близки подходу М. Бахтина к анализу художественного текста, творчества, искусства. О близости их подходов говорит использование Ю. Лотманом и М. Бахтиным аналогичной терминологии. «Художественный текст, – пишет Ю. Лотман, – говорит с нами не одним голосом, а как сложно-полифонически построенный хор. Сложно организованные частные системы пересекаются образуя последовательность семантически доминантных моментов» [104, с. 89].

Примечательно, что и Бахтин из всех направлений исследования художественного текста выделил Тартускую школу Ю. Лотмана («Труды по знаковым системам») как одно из «*больших* явлений» наряду с книгами Д. Лихачева и Н. Конрада [18, с. 329].

С позиций дискурсивных исследований Ю. Лотман и М. Бахтин ставятся сегодня в один ряд, вместе с Д. Лихачевым и А. Лосевым, как крупнейшие фигуры в истории культуры XX века [180]. Они рассматривали литературу, любое творчество не просто в контексте культуры, но еще и как способ постижения истины. Сама культура рассматривалась не только как пространство функционирования текста, но и как механизм порождения текстов. Американский историк Л. Энгельштейн, анализируя концептуальные подходы Ю. Лотмана и М. Бахтина, отмечает их внимание к структурам и моделям, которые связывают эстетические нормы с культурным окружением [185].

Исследовательские модели Ю. Лотмана и М. Бахтина охватывают практически всю проблематику современной гуманитаристики, и когда в начале 90-х годов XX века ученые СНГ получили широкий доступ к научной литературе Запада, обнаружилось, что ничего принципиально нового для себя они не открыли. Как заключает Л. Энгельштейн, «русские не ждали Фуко: у них были Лотман и Бахтин» [Там же]. Хотя не только они рассматривали литературные тексты в единстве с культурой, обществом, историей, однако в их работах такой подход достиг наибольшей органичности. Б. Гаспаров, сравнивая развитие французской и русской теоретической мысли в конце 1970-х годов, отмечает, что «семиотический анализ тартуской школы, с его поиском общих

схем, стоял ближе к рационализму западного структурализма, нежели к идеям Фуко и деконструктивистов, которых интересовали неожиданные явления: противоречия, разрывы, точки напряжения, эффекты отсутствия и др.» [52]. Характерная для Тарту приверженность моделированию смягчалась, по мысли Гаспарова, сложной фактурой работ Лотмана, посвященных многим и разным аспектам русской культуры [Там же]. Его тонкие интерпретации, обоснованные исторически и культурологически, прерывали поиск чистых моделей, изящных оппозиций и повторяющихся форм [185].

Лотман рассматривает произведение искусства как порождающую модель действительности, а само искусство – как моделирующую систему, как особым образом организованный язык. Произведение искусства создается как текст на этом языке. Если естественный язык – это моделирующая система, то, соответственно, литература – это вторичная моделирующая система.

В этом моменте сосредоточены и сходство, и различия в подходах Бахтина и Лотмана к художественному тексту. В стремлении объяснить мир через модели искусства они выбирали разные пути. Их различия интересно сформулированы Ю. Шрейдером как некоторый парадокс. При всем внимании Лотмана к формальным схемам и моделям его идеи «трудно артикулировать в отчетливых дискурсивных формулировках»: они представляют собой скорее «интуитивное видение культуры», ее «живописное изображение, чем строгий геометрический чертеж» [180, с. 245].

Ситуация М. М. Бахтина оказалась в некотором смысле противоположной: этот «гуманитарий до мозга костей», по выражению Ю. Шрейдера, никак не связанный с точными методами изучения культуры, «сумел ввести в оборот фундаментальные идеи и принципы (карнавализация, полифонический диалог и др.), которые очень легко могут быть артикулированы в четких и ясных формулировках, даже без опоры на тот огромный материал, на котором они основаны» [Там же].

Сам Бахтин выразил свое отношение к формализму следующим образом. Признавая положительное значение формализма в плане постановки новых проблем и выявления

новых сторон искусства, он отмечает его ограниченность в понимании исторических изменений («механистическое восприятие смены») и игнорирование содержания, что приводит к «материальной эстетике», пониманию языка только как материала («из материала получается только “изделие”»), т. е. творчество представляется как делание (Как сделан текст?).

Структурализм, при всем его стремлении к точности, ввел «механистические категории»: оппозиция, смена кодов, – которые ведут к последовательной формализации и деперсонализации, т. е. все отношения носят логический характер. Бахтин пишет: «Я же во всем слышу *голоса* и диалогические отношения между ними. <...>. В структурализме только один субъект – субъект самого исследователя. Вещи превращаются в понятия (разной степени абстракции); субъект никогда не может стать понятием (он сам говорит и отвечает). Смысл персоналистичен: в нем всегда есть вопрос, обращение и предвосхищение ответа, в нем всегда двое (как диалогический минимум). Это персонализм не психологический, но смысловой» [18, с. 372–373].

Яркой демонстрацией смыслового персонализма является анализ бессоюзных конструкций, которые рассматриваются Бахтиным в качестве «замечательнейшего средства речевой выразительности» [21, с. 146]. Бахтин приводит несколько примеров:

1. *Печален я: со мною друга нет* (Пушкин).

2. *Он засмеется – все хохочут* (Пушкин).

Если выразить смысл этих предложений с помощью союзов, передающих логические отношения, их выразительность значительно снизится:

1. *Я печален, потому что со мною нет друга.*

2. *Только тогда, когда он засмеется, осмеливаются и все хохотать.*

Оказывается, что превращение бессоюзных конструкций в обычные сложноподчиненные предложения лишает их живой выразительности и динамизма. Первое предложение утратило эмоциональную выразительность («оно стало холоднее, суше, логичнее»), исчез драматический элемент (интонация, мимика и жест, возможные при его чтении, стали неуместны). Предложение стало более книжным, «не

просится на живой голос»; «слов стало больше, но простора для интонации стало гораздо меньше», снизилась образность речи, «предложение утратило свою сжатость и стало менее благозвучным» [21, с. 149].

Теснота ряда пушкинской фразы как бы вмещала тесную связь настроения (печаль) и отсутствие друга, т. е. указывала на характер персональных отношений, на эмоциональную драматичность ситуации. Во втором предложении исчезла динамическая выразительность: сама замена затруднена и требует перефразирования, поскольку сразу утрачивается «какой-то очень существенный оттенок смысла», «настолько он неотделим от формы его словесного выражения».

Динамическая драматичность пушкинского предложения передается через тире: «перед нами не рассказ о действии, а как бы само действие». Действие разворачивается как на сцене: второе предложение (*все хохочут*) буквально откликается на первое (*Он засмеется*). Динамическая драматичность далее поддерживается строгим параллелизмом в построении обоих предложений: *он – все, засмеется – хохочут*; второе предложение является как бы зеркальным отражением первого, как и хохот гостей является отражением онегинского смеха. Форма будущего времени глагола *засмеется* усиливает драматичность действия и в то же время выражает его многократность. Исключительная лаконичность пушкинской фразы (всего четыре слова) с удивительной полнотой «раскрывает роль Онегина в этом собрании чудовищ, его подавляющую авторитетность! <...> выбором для Онегина слова «смеется», а для чудовищ – «хохочут» ярко показано, как они грубо и подхалимски утрируют действия своего повелителя» [21, с. 150]. Бахтин заключает свой анализ следующим выводом: «Логизируя путем ввода союзных слов отношение между простыми предложениями, мы разрушаем наглядную и живую динамическую драматичность пушкинского предложения» [21, с. 151]. Другими словами, показ превращается в рассказ.

Данный анализ может служить образцом подлинно стилистического анализа художественной речи (так как стиль появляется с появлением говорящего), где языковая форма призвана раскрыть человеческий характер и характер отношений человека с Другим и миром.

Внимание Бахтина к языковой форме сближает его с формализмом и структурализмом. Он так же, как и Якобсон, считает, что спецификой художественного текста является то, что его языковая форма сама по себе – объект изображения: «Литература – это, во-первых, искусство, т. е. художественное образное познание (отражение) действительности, и, во-вторых, художественное образное отражение с помощью языка – материала этого искусства. Основная особенность литературы – язык здесь не только средство коммуникации и выражения-изображения, но и объект изображения» [21, с. 289].

Однако анализ художественного текста Бахтин не ограничивал рамками только формы, как это делали формалисты, а выводил его в широчайший социокультурный контекст, так как «литература – неотрывная часть культуры, ее нельзя понять вне целостного контекста всей культуры данной эпохи» [18, с. 329]. Если же изучать культуру как закрытую систему, то диалогический момент как источник ее развития исчезает. Так, трактовка Лотманом многостильности «Евгения Онегина» как *перекодирования* (романтизма на реализм и др.) «приводит к превращению диалога стилей в простое сосуществование разных версий одного и того же. За стилем цельная точка зрения цельной личности. Код предполагает какую-то готовость содержания и осуществленность выбора между данными кодами». Культура представляет собой более высокий уровень «органического единства: открытого, становящегося, нерешенного и непредрешенного, способного на гибель и обновление, трансцендирующего себя (то есть выходящего за свои пределы)» [18, с. 339].

Таким образом, диалогическая поэтика складывалась «на стыках и пересечениях» общих интересов лингвистов разных направлений к языку как творчеству, языку в эстетической функции, к художественному тексту как явлению культуры и к проблеме автора, творца, личности в литературном тексте. Методологическое значение этой поэтики заключается, по мнению К. Эмерсон, в переходе от диалектики к диалогу. Для того чтобы развернуть диалектику в диалог, нужно научиться слушать. Предложенный Бахтиным метод изучения культуры – не визуальный, а слуховой: культуру нельзя просто видеть, ее нужно научиться слушать [209, с. 16].

2.3. ОСНОВЫ ДИАЛОГИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

Поэтика в распространенном и узком смысле (как система художественных принципов и особенностей творчества какого-нибудь художника слова, литературного жанра или направления) предполагает анализ стилистики, художественного метода и композиции текста [159]. В широком смысле (как общая теория словесного искусства) она была основана Аристотелем, который *обозначил* весь круг вопросов, относящихся сейчас к теории литературы: «О поэтическом искусстве как таковом и о видах его; о том, каковы возможности каждого [вида]; о том, как должны составляться сказания (mythoi), чтобы поэтическое произведение было хорошим; кроме того, из скольких и каких оно бывает частей; а равным образом и о других предметах, подлежащих такому же исследованию» [4, с. 646].

Именно в таком широком смысле создавал Бахтин свою поэтику, анализируя творчество Ф. М. Достоевского, Ф. Рабле, В. Гете на фоне историко-литературных процессов мировой культуры. Он создал не только новую «концептуальную рамку» анализа Слова в художественном тексте, но и философию текста, помещающую развитие его языковой формы и содержания в основной поток развития человеческой мысли.

Полифонический диалог

Центральным понятием, давшим основание назвать его поэтику диалогической, является *полифонический диалог*, т. е. диалог, анализируемый в условиях полифонически организованного мира [18, с. 356]. Диалог, таким образом, неотделим от полифонии. Это понятие помогает Бахтину, с одной стороны, описать художественный мир, созданный Достоевским, и с другой – представить гносеологическую теорию полифонического характера, объясняющую отношение между человеком и идеей.

«Проблемы поэтики Достоевского» – исследование не столько языка и стиля, сколько философских основ миропонимания и мироустройства. Это сочинение прочитывается не только как литературный анализ, но и как трактат

о методах, с помощью которых человек упорядочивает и понимает реальность. А для Бахтина это означает полифоническое структурирование слова (дискурса), позволяющее объединить самые противоречивые идеи и взаимодействующие сознания. Полифония, разноречие, или многоголосие, понимается как альтернатива монологу – предпочтению одной идеи, одного сознания.

До Бахтина новаторство Достоевского сводилось только к созданию романа идеи, к утверждению чужого Я на уровне темы, а не на уровне построения текста, т. е. создания новой формы, нового типа романа [19, с. 5–53]. Радикально новое видение поэтики Достоевского, кроме полифонической структуры текста, включает также новую позицию автора в отношениях с героями и идеями романа и корни новаторства Достоевского, которые Бахтин усматривает в диалогах Сократа, сатире Мениппа, карнавале, исповедальных жанрах, произведениях Данте, английских романистов (Ричардсон, Стерн и др.) и т. д. [21, с. 372].

Как принцип построения художественного текста полифонический диалог – это «*проведение темы по многим и разным голосам*, принципиальная, так сказать, неотменимая *многоголосость* и *разноголосость* ее» [19, с. 310]. Этот принцип означает, что в тексте «повсюду – *пересечение, созвучие или перебой реплик открытого диалога с репликами внутреннего диалога героев*. Повсюду – *определенная совокупность идей, мыслей и слов проводится по нескольким неслиянным голосам, звуча в каждом по-иному*» [19, с. 310].

Полифонический принцип построения художественного текста, по мнению Бахтина, – это «огромный шаг вперед не только в развитии романной художественной прозы, <...> но и вообще в развитии *художественного мышления* человечества» [19, с. 312]. Как художественная модель мира полифония соответствует научной модели мира Эйнштейна. «*Научное* сознание современного человека, – пишет Бахтин, – научилось ориентироваться в сложных условиях “вероятностной вселенной”, не смущается никакими “неопределенностями”, а умеет их учитывать и рассчитывать. Этому сознанию давно уже стал привычен эйнштейновский мир с его множественностью систем отсчета и т. п. Но в области *художественного* познания продолжают иногда тре-

бовать самой грубой, самой примитивной определенности, которая заведомо не может быть истинной» [19, с. 314].

Как видим, анализ художественного текста и диалогических отношений в полифоническом мире Достоевского приводят Бахтина к выводам о состоянии культуры, порождающей и монологическую, и диалогическую модели миропонимания. Полифонический мир нельзя объяснить в терминах монологической модели и наоборот – диалогическая модель неприложима к монологически сложившемуся миропорядку: там, где над всем возвышается единая и единственная истина, не может быть со-бытия. Истина со-бытия находится в положении «между».

Как отмечают С. Морсон и К. Эмерсон, для передачи смысла этой истины необходимы два близко соотнесенных критерия: диалог и особая позиция автора (автор не говорит *о* герое, а говорит *с* героем), необходимая для проявления и передачи этого смысла. Эти два критерия названы аспектами одного феномена – полифонически работающей «формотворческой идеологии» [242]. Именно такая идеология конституирует полифонию.

Представляется, что «формотворческая идеология» имеет у Бахтина более, чем два аспекта. Полифонический диалог проявляется в художественном тексте в таких его аспектах, как *хронотопичность смысла; принципиальная незавершимость; открытая целостность; организующая роль автора*.

Полифония как способ преодоления монологической ограниченности современной культуры, в силу всего вышеназванного, обладает свободой. «Но эта свобода не может изменить бытие, так сказать материально (да и не может этого хотеть), она может изменить только смысл бытия (признать, оправдать и т. п.) ...» [18, с. 342]. Другими словами, полифонический диалог ведет к изменению идеологии.

В связи с этим особое положение в полифоническом мире отводится художественной идее. Как полагает Бахтин, событие диалога – это дар, чудо, а не очевидность. Этот дар способен получить не всякий герой как носитель самосознания, а герой, находящийся в определенных отношениях с идеей и, в силу этого, способный оказаться на пороге, т. е. в ситуации кризиса, выбора, преодоления. Следовательно, идея, смысл, истина неотделимы от внешних обстоятельств,

в которых протекает диалог, – от пространственно-временных условий, названных Бахтиным *хронотопом.* Смысл не существует в готовом виде, он рождается в диалоге. Достоевский впервые в литературе «изображает не готовое бытие, смысл которого он должен раскрыть, а незавершимый диалог со становящимся многоголосым смыслом» [21, с. 357].

Принципиальная незавершимость диалога – как условие реализации истины со-бытия – связана с отсутствием стремления его участников к последнему, завершающему слову. Событийная истина существует там, где на смену безличному системному единству, сложенному из «отдельных мыслей», приходит диалог целостных позиций личностей, что, по мнению Бахтина, характерно для Достоевского и подтверждается всем его творчеством. Ни один из его героев не располагает истиной, у каждого своя правда, но истины нет и в совокупности всех правд, однако это не говорит об отсутствии истины или бессмысленности романа Достоевского вообще, а просто указывает на особый характер смыслопорождения в условиях диалога равноправных сознаний, делающий истолкование происходящего многовариантным. Незавершимость диалога означает возможность каждого вступить в этот диалог и выразить свое суждение о его предмете, поскольку таким предметом всегда является идея, «последняя смысловая позиция» говорящего. Это обстоятельство делает диалог открытым и превращает текст в *открытую целостность.* Рассмотрим этот аспект подробнее.

Текст как открытая целостность

Понятие *целостность* отдельно не разрабатывалось Бахтиным, но оно часто употребляется как синоним *согласия*, *единства*, *гармонии, равновесия*, которые возникают в процессе диалога [21, с. 353]. Так, в «Заметках 1961 года» Бахтин пишет: «Единство не как *природное* одно-единственное, а как диалогическое *согласие* неслиянных *двоих* или нескольких» [21, с. 346]. Бахтин пишет, выделяя приставку *со-:* «*Со*гласие как важнейшая диалогическая категория <...> В согласии всегда есть элемент нежданного, дара, чуда, ибо диалогическое согласие по природе своей *свободно,* т. е. не предопределено, не неизбежно» [31, с. 364].

Особый характер открытой целостности полнее раскрывается при сопоставлении этой категории с категорией связности (цельности), обсуждаемой в лингвистике текста. Начиная с учения Аристотеля о «целом и законченном» как «имеющем начало, середину и конец» [4], категория целостности рассматривается в терминах соотношения частей и целого. В отношении художественных текстов эта категория интерпретируется как свойство целого, которое всегда больше суммы составляющих его частей [54; 50 и др.].

Целостность, как отдельная проблема изучения художественной речи, была впервые выделена языковедами Пражского лингвистического кружка. Одним из их «Тезисов» оказалось положение о том, что «поэтическое произведение – это функциональная структура» и различные элементы ее не могут быть поняты вне связи с целым, и что одни и те же элементы «могут приобретать в различных структурах совершенно различные функции» [135, с. 79]. Целостность, единство всякого произведения искусства оказывается мерой его художественности, независимо от стиля, жанра, рода [155, с. 139]. Лотман связывал эту категорию с системностью: в произведении, понимаемом как целое, выявляется система [106, с. 86].

Как видим, в монологическом русле категория целостности обсуждается в терминах системности, как особенность самого текста, способного в силу своей замкнутости, закрытости, без всякого контекста порождать смысл. В рамках этой монологической традиции в качестве основы целостности выделяются авторский замысел (идея, тема, интенция, образ автора) [40; 50; 95 и др.] или образ и различные принципы его выдвижения: конвергенция, сцепление, повтор, обманутое ожидание и др. [155; 5 и др.].

Исследования этого направления отражают монологическую модель языка, миропонимания и творчества как самовыражения и эстетического воздействия, наиболее четко выраженную Л. Толстым в статье «Что такое искусство?»: «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того *сцепления*, в котором она находится» [28,

с. 8]. Поэтому художественное произведение – это «бесконечный лабиринт сцеплений, в котором и состоит сущность искусства» [28, с. 8]. Метафора художественного текста-лабиринта, созданная Л. Толстым, сейчас широко используется в качестве интерпретативной стратегии текста.

Диалогическое понимание целостности художественного текста восходит к А. Потебне, выделившему ее как психологический фактор. Он связал художественность с *восприятием* целостности произведения искусства: «Известная множественность черт и прочность их связи, то есть легкость, с которою их совокупность охватывается и сохраняется понимающим, есть мера художественности» [139, с. 353]. Именно этим цельность как психолингвистическая категория отличается от связности.

Эту гештальт-традицию и продолжает Бахтин. Близкую к нему позицию занимает Д. С. Лихачев, рассматривающий единство художественного текста в аспекте стиля: «Стилистическое единство создается совместно творцом произведения и его читателем, зрителем, слушателем. Автор произведения искусства сообщает тому, кто его произведение воспринимает, некий стилистический ключ. И в конечном счете творцами стиля эпохи оказываются как авторы, так и те, к кому они обращаются. <...> Воспринимающий произведение искусства, преодолевая отдельные непоследовательности стиля в произведении, восстанавливает его единство» [100, с. 71–72]. Таким образом, любое художественное произведение – это со-творчество автора и адресата.

Бахтин рассматривает целостность как диалогическое единство, как единство вопроса и ответа, как единство совместного порождения смысла. «Смыслами я называю *ответы* на вопросы. То, что ни на какой вопрос не отвечает, лишено для нас смысла» [18, с. 350]. Таким образом, смысл носит ответный характер.

Именно так рассматривается текст в герменевтике. Г.-Г. Гадамер следующим образом сформулировал герменевтический «принцип диалога»: «Следует, прежде всего, найти вопрос, ответом на который является данное произведение, если мы хотим понять его в качестве ответа» [49, с. 434]. Все, что изъято из диалога, становится бессмысленным. То, что имеет значение, обладает лишь «потенцией

смысла». «Смысл потенциально бесконечен, но актуализоваться он может, лишь соприкоснувшись с другим (чужим) смыслом, хотя бы с вопросом во внутренней речи понимающего» [18, с. 350].

В этом отношении Бахтин следует рассуждениям Ф. Шеллинга, который рассматривал бесконечность как составляющую процесса творчества, как идеал, достижимый только в художественном произведении: «художник как бы инстинктивно привносит в свое произведение помимо того, что выражено им с явным намерением, некую бесконечность, полностью раскрыть которую не способен ни один конечный рассудок» [176, с. 478]. Эта тайна творчества – свидетельство в пользу учения Д. Бома о бесконечном мировом океане смысла, куда человек творящий погружается в процессе творчества-диалога, преодолевая все пространственно-временные ограничения – он одновременно может общаться и с Гомером, и с Шекспиром, и с современиками, и с потомками.

Говоря современным языком, открытая целостность вопросо-ответной структуры диалога – это прототипическая категория художественного текста.

Художественный текст рождается в поиске ответа на вопрос, возникший в данном социуме или культуре. Другими словами, диалог, вопросо-ответная структура – это реальный прототип художественного текста и основа его открытой целостности. Уточняя понятия *целостность* и *целое*, М. Гиршман подчеркивает, что художественная целостность – это творческое воссоздание целостности бытия в произведении искусства и основа конкретизации его частей и целого. «Автор – герой – читатель, пожалуй, с наибольшей отчетливостью представляют единую целостность в трех целых, равнодостойных, равно и взаимонеобходимых, несводимых друг к другу, образующих поле интенсивно развертывающихся взаимодействий» [55, с. 8–9]. По мнению М. Гиршмана, эти понятия соотносятся как бытие и событие, что согласуется с бахтинским пониманием диалога как «события бытия».

Кроме этого, интерпретация целостности в терминах теории поля соответствует современным представлениям об устройстве мира. Мир устроен не как совокупность от-

дельных и независимых друг от друга предметов, явлений, сущностей, а как единое поле их взаимодействия. Согласно Э. Кассиреру, «в связи с «теорией поля» картина мира стала меняться – она проникнута образом континуума... Сейчас категория целостности... начинает отделяться от категории цели» [84, с. 100–101].

Поскольку культура как текстопорождающий контекст также диалогична, открыта в бесконечность, подлинный смысл текста никогда не может быть исчерпан полностью; приближение к нему – бесконечный процесс. И это бесконечное приближение к смыслу осуществляется в «межкультурном диалоге», причем начинается оно с вопроса интерпретатора. «Мы ставим чужой культуре новые вопросы, какие она сама себе не ставила, мы ищем в ней ответа на эти наши вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая нам новые свои стороны, новые свои глубины. Без своих вопросов нельзя творчески понять ничего другого и чужого (но, конечно, вопросов серьезных, подлинных). При такой диалогической встрече двух культур они не сливаются и не смешиваются, каждая сохраняет свое единство и открытую целостность, но они взаимно обогащаются» [18, с. 335].

Диалогическая позиция автора

Диалогическое понимание целостности текста связано с *новой позицией автора* в отношении к изображаемому миру и герою. Бахтин говорит об открытии Достоевским нового «*целостного аспекта* человека» (*личности* или «*человека в человеке*»), т. е. «другого субъекта, равноправного Я, которое должно *свободно* раскрыть самого себя» [21, с. 365].

Изображение «человека в человеке» возможно только при диалогическом подходе, когда автор отказывается от завершающего, т. е. превращающего в объект, изображения человека (к объекту нельзя обратиться с вопросом). При завершающем, монологическом подходе человек «перестает быть тем единственным, бесконечным и незавершимым миром, каким он является для себя самого («я для себя») и каким он воистину *есть*» [21, с. 366]. Диалогическая позиция автора в силу его *вненаходимости* позволяет избежать полного овеществления человека в образе, так как автор со-

храняет «чисто человеческие реакции на *другого* человека» (любовь, сочувствие, сострадание и др.), «невозможные в отношении чистой вещи» [21, с. 367].

Хотя автор находится вне изображаемого мира и видит больше, чем его герои («имеет *избыток* над изображаемой изнутри жизнью»), его позиция перестает быть завершающей. Каждый герой становится голосом-позицией в незавершимом диалоге. «Преодолевается односубъектность мира» и «раскрывается многосистемный мир, где не одна, а несколько точек отсчета (как в эйнштейновском мире). Но разные точки отсчета и, следовательно, разные миры взаимосвязаны друг с другом в сложном полифоническом единстве.

Функцию этого сложного единства осуществляет автор («эйнштейновский разум») [21, с. 367]. Автор, организующий диалог и участвующий в нем, находится не в монологическом центре, а в постоянно меняющемся месте пересечения «голосов», или «смысловых позиций», миров, точек отсчета. Его организующая роль заключается в создании условий для самораскрытия этих миров и смысловых позиций, т. е. своей позицией «на границе», в точке пересечения «субъектных позиций» способствовать «участному» диалогическому взаимодействию.

Диалогическое взаимодействие автора и читателей, автора и персонажей смещает центр текстуального мира, отдаляя автора от центра и приглушая его голос, но, находясь в подвижном центре пересечения голосов, он задает интонацию, «настраивая» все голоса и тем самым провоцируя героев на максимальное самораскрытие. Так полифония переносит внимание исследователя со структуры текста на метод его создания, лежащий в основе единства, целостности текста и помещающий его в интертекстуальное пространство.

Что же касается концепции «образа автора», которая до сих пор является самой авторитетной и незыблемой в лингвопоэтике, то ее следует признать соответствующей монологической поэтике.

Личностный подход Бахтина к высказыванию в художественном тексте, его тезис о «персоналистичности смысла» не мог не поставить его в диалогические отношения с автором этой концепции – ведущим стилистом советского язы-

кознания академиком В. В. Виноградовым. Об их неявном диалоге написано немало в свете «диалогической практики» Бахтина [130; 196; 30]. В свете же его диалогической поэтики «образ автора» – это contradictio in adjecto [18, с. 288]. Бахтин подчеркивает, что можно создать образ любого говорящего, «воспринять объектно любое слово, любую речь, но этот объектный образ не входит в намерения и задания самого говорящего и не создается им как автором своего высказывания» [18, с. 288]. Автор не может стать одним из образов в художественном произведении, так как он в силу своей вненаходимости является, по словам Бахтина, «natura creans et non creata»[1] [18, с. 288].

Бахтин ставит вопрос о присутствии автора по-другому: «Не является ли всякий писатель (даже чистый лирик) всегда «драматургом» в том смысле, что все слова он раздает чужим голосам, в том числе и образу автора (и другим авторским маскам)?» И отвечает: «Всякий подлинно творческий голос всегда может быть только *вторым* голосом в слове. Только второй голос – *чистое отношение* – может быть до конца безобъектным, не бросать образной, субстанциональной тени. Писатель – это тот, кто умеет работать на языке, находясь вне языка, кто обладает даром непрямого говорения» [18, с. 288-289]. Непрямое говорение автора в понимании Бахтина [см. подробнее: 95] близко идее Виноградова о «литературном артистизме» автора в художественном произведении, т. е. интерпретации образа автора как умения говорить чужим голосом, менять маски, лики [40, с. 118]. В соответствии с постструктуралистским пониманием поэтики как науки, нацеленной на познание основных законов порождения любого произведения (Тодоров), К. Томсон определяет диалогическую поэтику Бахтина как «стратегию» наделения Другого голосом, «чтобы дать тому возможность выразить свою позицию», а «диалогическая стратегия изучения культуры имитировала диалогическую практику Бахтина», который всегда проводил свой анализ в контексте «идеологических посылок и аргументов своих оппонентов», и его полемика с ними «не была направлена на нивелировку голоса противника» [162, с. 63].

[1] Природа творящая и несотворенная (латин.).

Диалогическая типология высказываний

Взаимодействие своего и чужого высказывания как основа типологии высказываний

На языковом уровне полифония создается взаимодействием высказываний разных речевых субъектов. Созданная Бахтиным типология высказываний отражает особенности взаимодействия своего и чужого высказывания и является основой его металингвистики, новым методом стилистического анализа текста как в плане индивидуального стиля, так и в плане его структуры. Реализацией диалогического принципа в созданной Бахтиным поэтике полифонического романа является *теория непрямого высказывания*.

Сама возможность стилистического исследования речи Другого в художественном тексте с позиций философски осмысленного принципа диалога – важнейшее открытие Бахтина, которое базируется на его внимательном изучении теории К. Фосслера о способах передачи «чужой речи», на исследованиях «сказа» русскими формалистами, анализе стилистических модификаций несобственно-прямой речи в теории Ш. Балли и в других исследованиях «чужой речи» в начале XX века [21, гл. 3].

Бахтин показал, что разнообразие форм передачи чужого высказывания определяется меняющимися условиями социально-речевого общения и что «в этих формах ощущения самим языком чужого слова и говорящей личности особенно выпукло и рельефно проявляются меняющиеся в истории типы социально-идеологического общения» [21, с. 134]. Как отмечает Вяч. Вс. Иванов, изучение экспрессивной стороны языка в этом аспекте было характерно для лингвистики начала XX века (Фосслер, Шпитцер, Балли, Вандриес, Сепир и др.), однако дальнейшее развитие лингвистики с ее «односторонним рационалистичным подходом» ушло далеко от этих «блестящих находок», «сделало исследование экспрессивной стороны языка трудным, если не невозможным» [229, с. 13]. Речь идет о периоде 20-х годов прошлого века, когда структурализм только зарождался и анализ языка был связан с филологической традицией.

Диалогическое слово, «непрямое говорение» Бахтина – ядро, суть его теории высказывания. Оно является основным

конструктивным элементом художественной прозы и представлено различными типами, каждый из которых «описывается словом и репрезентируется словом» [229, с. 14].

Типология слова в художественном тексте выводится Бахтиным из амбивалентной природы человека и человеческой мысли, из того факта, что два человека, две мысли (два сознания), два слова, оказавшись рядом в пределах одного контекста, не могут не «скреститься диалогически», «все равно, будут ли они друг друга подтверждать, или взаимно дополнять, или, наоборот, друг другу противоречить, или находиться в каких-либо иных диалогических отношениях (например, в отношении вопроса и ответа)» [19, с. 219].

Взаимодействие слов как голосов носит разный динамический характер: «взаимоотношение голосов в слове может резко меняться, однонаправленное слово может переходить в разнонаправленное, внутренняя диалогизация может усиливаться или ослабляться, пассивный тип может активизироваться и т. п.» [19, с. 231].

Разнообразие типов взаимодействия отражается в семантике и структуре высказывания, так как «чужие слова, введенные в нашу речь, неизбежно принимают в себя наше понимание и нашу оценку, то есть становятся двуголосыми... Уже передача чужого утверждения в форме вопроса приводит к столкновению двух осмыслений в одном слове: ведь мы не только спрашиваем, мы проблематизируем чужое утверждение» [19, с. 226].

Введение чужих слов неизбежно сопровождается и изменением тона. Бахтин приводит следующие слова Л. Шпитцера в связи с этим положением: «Когда мы воспроизводим в своей речи кусочек высказывания нашего собеседника, то уже в силу самой смены говорящих индивидов неизбежно происходит изменение тона: *слова «другого» всегда звучат в наших устах как чуждые нам, очень часто с насмешливой, утрирующей, издевательской интонацией*... При этом можно наблюдать, что часто прибегают не только к грамматически правильной, но и очень смелой, иногда прямо невозможной, конструкции, чтобы только повторить кусочек речи нашего собеседника и придать ему ироническую окраску» [19, с. 226].

Если, например, прямую речь: *Как хорошо! Это – исполнение!* перевести в косвенную по правилам только грамма-

тики, то все интонации исчезают: *Он сказал, что как хорошо и что это исполнение*. Бахтин подчеркивает, что чисто грамматический перевод чужой речи из одного типа в другой без соответствующей стилистической переработки ее – «есть только педагогически скверный и недопустимый метод классных упражнений по грамматике» [21, с. 133]. Кроме содержания («смысловой позиции говорящего») необходимо передать и его выражение, характеризующее не только предмет речи, но и самого говорящего: его манеру речи, его душевное состояние, выраженное не в содержании, а в форме речи (ее интонации, порядке слов и т. п.). В анализируемой прямой речи это интонация восторженного одобрения, которая в косвенной речи передается аналитически: *Он восторженно сказал, что это хорошо и что это настоящее исполнение*. Анализ как «душа косвенной речи» требует не дословной передачи чужого высказывания, а стилистически модифицированной, которая свидетельствует об авторском активном восприятии «*конструктивно-акцентного выражения* намерений говорящего» [21, с. 139].

Анализ высказывания в аспекте «диалогических обертонов» выявляет реальную картину нашей «жизненно-практической» речи: она представляет собой причудливое переплетение своих и чужих слов. Одни слова являются простым повторением чужих, мы даже можем не знать их автора; другими подкрепляем свое мнение, используя их в качестве «авторитетных», третьи подчиняем своим целям, наполняя другим смыслом, и т. д. Но каждый раз при введении чужих слов или высказываний в речь происходит активное взаимодействие своего и чужого слова. «Активное отношение» одного высказывания к другому, «реагирование слова на слово» выражается в «устойчивых конструктивных формах самого языка» и проявляется в «активной ориентации говорящего» либо в направлении *реального комментирования*, либо *внутреннего реплицирования* [21, с. 126]. Преобладание одной из этих тенденций зависит от цели и контекста высказывания.

Типичное для структурализма рассмотрение способов передачи чужой речи почти полностью оторвано от передающего ее контекста – отсюда «статичность и неподвижность в определении этих форм» [21, с. 129]. Их анализ в большинстве случаев проводится с монологических пози-

ций, как субъективное восприятие и интерпретация чужой речи одним говорящим, в которой чужое слово – только объект преобразований, авторский метод создания образа персонажа, и они описываются в стилистике как определенные синтаксические структуры авторской речи в аспекте выразительных и изобразительных средств [40; 5; 95 и др.].

Бахтин объясняет сложившееся в стилистике положение стремлением изучать все «в едином замкнутом контексте (в системе языка или в лингвистически понятом тексте, не соотнесенном диалогически с другим, ответным текстом)», традицией «изучать в созданном *данное*», т. е. когда «готов предмет, готовы языковые средства для его изображения, готов сам художник, готово его мировоззрение». «На самом же деле и предмет создается в процессе творчества, создается и сам поэт, и его мировоззрение, и средства выражения» [21, с. 330–333]. Любое высказывание никогда не является только отражением чего-то уже существующего, данного и готового. Оно создает и нечто абсолютно новое, и это вновь созданное преображает готовое, данное.

Такая трансформация и совершается художником слова, когда он создает образы персонажей, и язык получает речевого субъекта, становится личностным, появляются живые «голоса», «идеологии», «точки зрения», их диалог, анализ которого знаменует выход за пределы структурной лингвистики. Элементы языка внутри системы или внутри текста не могут вступать в диалогические отношения. Поэтому «недопустимы такие трансформации тогда, когда, с одной стороны, декларируется внеидеологичность языка как лингвистической системы (его внеличностность), а с другой – контрабандой вводится социально-идеологическая характеристика языков и стилей (отчасти у В. В. Виноградова). Вопрос этот сложный и интересный (например, в какой мере можно говорить о субъекте языка или речевом субъекте языкового стиля, или об «образе» ученого, стоящего за научным языком, или об образе делового человека, стоящего за деловым языком, образе бюрократа за канцелярским столом и т.п.)» [21, с. 329–330]. Здесь, по мнению Бахтина, начинается «целина» – передний край философии языка и вообще гуманитарного мышления.

Лингвистика сейчас активно осваивает эту область. На уровне системы языковых средств дискурса проблема гово-

рящего субъекта и присутствия в его речи другого исследуется на уровне эксплицитных форм неоднородности [125]. В этом случае анализ дискурсивных средств неоднородности высказывания полностью базируется на теории Бахтина и сводится к описанию особенностей пересказанной речи. Если в случае прямой речи говорящий выступает «рупором» Другого, высказывание которого оформляется как цитата, занимающая определенное время или пространство, то в случае косвенной речи говорящий предстает как «переводчик»: пользуясь своими словами, он отсылает к другому как к источнику «смысла» [125, с. 54].

Более сложная форма неоднородности возникает при фрагментарном включении речи другого, когда чужие слова выделяются интонацией, комментарием (оговорками, поправками, ссылками, уточнениями), а в письменной форме – кавычками или курсивом. Иногда такая неоднородность переходит в комментарий, называемый «наивным метадискурсом», который уточняет и объясняет другой статус» комментируемого элемента речи. Например, в газетных текстах часто прибегают к употреблению «модных» слов и словосочетаний, сопровождая их метадискурсом: «Действительно, сегодня, *выражаясь словами молодого поколения*, некоторые предприниматели «*тащатся*» от политики, но...» [125, с. 55–56].

Наиболее выпукло проблема диалогических отношений представлена в художественном тексте, в «несобственной прямой речи», в отношении которой «не принято ее понимание как двуголосого слова» [18, с. 331].

Обычное явление двуголосия – выражение своего отношения к чужому слову через интонацию (ироническую, удивленную, вопрошающую, отвергающую, негодующую, восхищенную и т. п.). Понять это можно только при учете сложных и напряженных динамических отношений между чужой речью и обрамляющим ее контекстом. В случае прямой речи их динамика передается *линейным стилем* – «созданием отчетливых, внешних контуров чужой речи при слабости ее внутренней индивидуации» [20, с. 130].

В случае косвенной или несобственно-прямой речи эти контуры размываются. «Авторский контекст стремится к разложению компактности и замкнутости чужой речи, к ее рассасыванию, к стиранию ее границ», что ведет к *живопис-*

ному стилю [20, с. 131] и большей индивидуализации речи. При этом наибольшее ослабление границ чужой речи происходит в несобственно-прямой речи; развиваются ее смешанные типы («шаблоны»). В рамках живописного стиля развиваются также такие формы, как «рассеянная прямая речь», «скрытая прямая речь», «словесно-аналитические формы косвенной речи» и пр.

Несобственная прямая речь, по мнению Бахтина, выражает активную ориентацию, которая вносит «свои акценты в чужое высказывание, которые сталкиваются и интерферируют здесь с акцентами чужого слова». «В несобственной прямой речи мы узнаем чужое слово не столько по смыслу, отвлеченно взятому, но прежде всего по акцентуации и интонированию героя, по ценностному направлению речи. Мы воспринимаем, как эти чужие оценки перебивают авторские акценты и интонации» [20, с. 169]. Например, в следующем отрывке из романа У. М. Теккерея «Ярмарка тщеславия» акценты и интонации меняются внутри одной фразы:

Sir Pitt did not care, as he said, a ***brass farden*** *for any one of them. He had his* ***pretty Rose, and what more need a man require than to please himself?*** *So he used to get drunk every night; to beat* ***his pretty Rose*** *sometimes; ...* {2}

Косвенная речь, передающая слова персонажа с его интонацией развязности (*did not care* ***a brass farden***), во втором предложении переходит в скрытую прямую (*and what more need a man require than to please himself?*), передающую развязную откровенность сэра Питта, которая в авторском обрамлении звучит пародийно, и это отношение закрепляется в следующем предложении, где авторская интонация переходит в открытый сарказм (*he used to get drunk every night; to beat his* ***pretty Rose*** *sometimes).*

В отрывке из романа Дж. Голсуорси «Сага о Форсайтах» – образец несобственно-прямой речи, где также переплетаются акценты и интонации автора и персонажа, и граница их речевых планов едва заметна:

She thought of June's father, young Jolyon, who had run away with ***that foreign girl.*** *Ah! What a* ***sad blow*** *to his father and to them all. Such a promising young fellow! A* ***sad blow,*** *though there had been no public scandal, most fortunately, Jo's wife seeking no divorce! A long time ago. And when June's mother died, six years ago, Jo had*

married ***that woman****, and they had two children now, so she had heard. Still he had* ***forefeited his right*** *to be there,* ***had cheated*** *her of the complete fulfilment of her* ***family pride, deprived*** *her of the rightful pleasure of seeing and kissing him, of whom she had been so proud, such a promising young fellow! The thought rankled with the bitterness of a long-inflicted injury in her* ***tenacious old heart.*** {3}

Тесное взаимодействие двух речей начинается уже во вводящих словах автора. Его нейтральная интонация меняется на глазах: она буквально вытесняется презрительной интонацией тетушки Энн, с которой она говорит об иностранке *that foreign girl*, называя ее не иначе, как *that woman*. Другими словами, уже в первом предложении начинается непрямое говорение автора, которое заканчивается только в последнем предложении, где автор подводит итог горестным воспоминаниям неотходчивого сердца (*tenacious old heart*) тетушки с ее форсайтовскими представлениями о семейной гордости и законных правах (*family pride, rightful pleasure of seeing and kissing him*), ущемленных «недостойным» поведением молодого Джолиона – его бегство и женитьба на иностранке была ударом для семьи (*a sad blow …for them all*). Вся конструкция несобствено-прямой речи выстраивается под влиянием напора оценок и осуждающей, сожалеющей и горестной интонаций (*had* ***forfeited*** *his right, had* ***cheated*** *her,* ***deprived*** *her,* ***promising*** *young fellow!)* персонажа, которые заставляют автора «переживать» их, говорить не своим голосом.

Трудность «ценностного экспрессивного интонирования» заключается здесь в постоянных переходах из «ценностного кругозора» автора в кругозор героя и обратно. Риторические вопросы и восклицания (как в приведенных примерах) часто несут функции переключения из одного тона в другой. В результате анализа новых, смешанных типов речи Бахтин приходит к выводу о том, что развитие «живописных модификаций» прямой, косвенной и несобственно-прямой речи тесно связано с развитием современных европейских языков и объясняется «*общей, глубокой субъективизацией идеологического слова*-высказывания» [20, с. 173][1].

[1] О связи процесса субъективизации высказывания с развитием (возрастанием) личностного начала в истории и литературе пишет и Д. С. Лихачев [100, с. 406–413].

Типы высказываний с позиции говорящего

Общая картина субъективизации слова представлена Бахтиным в классификации высказываний, которая является результатом анализа полифонической прозы Ф. М. Достоевского. Высказывания в художественном тексте распадаются на три разновидности:

1) *прямое слово*; 2) *объектное слово*; 3) *двуголосое слово*.

Прямое слово – это прямая речь, высказываемая как «последняя смысловая инстанция» говорящего; она непосредственно направлена на свой предмет, т. е. тему, и не преломляется через чужое слово. Объектное слово – это речь изображенного лица, оно может быть с преобладанием социально-типической определенности и с преобладанием индивидуально-характерологической определенности. Двуголосое слово – это речь с установкой на чужое слово. Она представлена в трех разновидностях:

1. Однонаправленное двуголосое слово: а) стилизация; б) рассказ рассказчика; в) необъектное слово героя-носителя (частично) авторских замыслов; г) Icherzahlung (рассказ от 1-го лица).

2. Разнонаправленное двуголосое слово: а) пародия со всеми оттенками; б) пародийный рассказ; в) пародийная Icherzahlung; г) слово пародийно изображенного героя; д) всякая передача чужого слова с переменой акцента.

3. Активный тип (отраженное чужое слово): а) скрытая внутренняя полемика; б) полемически окрашенная автобиография и исповедь; в) всякое слово с оглядкой на чужое слово); г) реплика диалога; д) скрытый диалог.

Двуголосое слово, как видно из этой классификации, наиболее многогранно и представлено большим разнообразием видов и подвидов, которые отражают различные способы превращения одноголосого слова в двуголосое. Проиллюстрировать эту классификацию можно на примере заглавий. Так, название романа Д. Кьюсак «Say No to Death» («Скажи смерти нет») является примером прямого слова автора, в котором выражена его смысловая позиция – отношение к проблеме смерти от туберкулеза как социально-психологической проблеме. Это прямое обращение автора ко всем живущим, призывающее занять активную позицию в борьбе с болезнью, несущей смерть.

Название рассказа С. Моэма «Mr. Know-All» («Мистер Всезнайка») является примером объектного слова, так как оно воспроизводит прозвище, данное главному герою другими персонажами за болтливость и навязчивость, т. е. это слово изображенного лица, цитата без изменений. Однако в процессе чтения рассказа становится ясно, что это одноголосое слово приобретает диалогические обертоны – вместо иронии появляется скрытая внутренняя полемика, когда этот «всезнайка» неожиданно для всех проявляет великодушие и благородство, т. е. это выражение становится активным типом двуголосого слова, так как вбирает в себя кроме первоначального мнения одного персонажа и голос автора, ставящий под вопрос это мнение.

Открыто двуголосыми являются такие названия, как «For Whom the Bell Tolls» («По ком звонит колокол») Э. Хемингуэя, которое является цитатой из проповеди английского поэта-священника Джона Донна, или «И дольше века длится день» Ч. Айтматова (это строка из стихотворения Б. Пастернака, которая ставит роман и это стихотворение в диалогические отношения, равно как и авторов), «War and Peace» («Война и мир») У. Сарояна, являющееся вариацией на тему знаменитого одноименного романа Л. Толстого. Такие названия – явный диалог авторов с заимствованным источником, их интерпретация этих источников, в которой слышен не только голос автора, использующего чужое название, но и голос автора самого оригинала. Такая включенность нескольких голосов в одном слове или словосочетании, высказывании делает последние амбивалентными.

В художественном тексте все диалогические типы высказывания так или иначе связаны с композиционными типами речи, стилем всего текста, с особенностями того или иного литературного направления, к которому принадлежит текст, с эпохой, которая в нем отражена. Другими словами, построение высказывания отражает всю сложность мира, увиденную глазами автора и зафиксированную его голосом, который всегда адресован и взаимодействует с другими голосами, так как творческий процесс – это диалог, происходящий на границе между Я и Другим.

ВЫВОДЫ

1. Художественный дискурс вводит любое слово в диалогическое измерение – здесь начинается «игра» – взаимодействие разных «голосов», включая авторский, и внутренних голосов одного субъекта. Анализ текста в диалогическом, интеракциональном измерении выявляет тесное взаимодействие установки на другого с семиотическим (языковые структуры, образы) и социокультурным измерениями текста. Термины *разноречие*, *многоголосие, полифония* по-разному отражают языковую неоднородность субъекта и диалогическое измерение художественного текста. Многоголосие, или разноречие, означает присутствие многих и разных голосов как «смысловых позиций» – точек зрения, мнений, оценок, идеологий. Оно характеризует не только художественный дискурс в целом, но и речь автора, персонажей, читателя, который также вовлекается в диалог. Полифония представляет собой такой метод или способ повествования, когда одна тема проводится по многим и разным голосам, в результате чего появляется разделенный смысл, приобретающий социальную и культурную значимость. Все нюансы проникновения «чужого» слова в высказывание говорящего субъекта передаются различными типами диалогического слова, представленными в характеристике непрямого говорения. Различные способы передачи прямой, косвенной и несобственно-прямой речи представляют собой разновидности диалогического слова.

2. Художественный дискурс, отражающий все многообразие видов и форм общения, предоставляет богатый материал для изучения диалога в широком понимании. Художественное слово и особенно романный жанр живет как разноречивое, многоголосое целое, через которое автор участвует в социальном диалоге. Полифонический диалог – особая структура художественного дискурса, предполагающая равноправный незавершимый диалог по последним вопросам бытия, который организуется автором, «прощупывается» им в борьбе мнений и идеологий. Создание многоголосого, полифонического мира в художественном тексте адекватно современному пониманию сознания, структуры личности и мира и представляет собой основную тенденцию в развитии художественной прозы.

3. Лингвистическое описание художественного текста в аспекте этой тенденции невозможно в рамках и терминах только структурной лингвистики или стилистики, исключающих из анализа социокультурный контекст и речевого субъекта. Адекватным методом описания полифонической картины мира, создаваемой современным художественным дискурсом, представляется дискурсивно-диалогический анализ, позволяющий выявить неоднородность дискурса как на уровне его структуры, так и на уровне его субъекта, который представлен в дискурсе голосом, звучащим в силу присутствия в нем Другого по-разному в разных частях повествования. Дискурсивно-диалогический анализ художественного текста предполагает описание всех манифестаций неоднородности последнего с позиций диалогической поэтики – в терминах диалогической типологии высказываний. Такое описание художественного дискурса с учетом фактора Другого оказывается на стыке дискурс-анализа, лингвистики текста и лингвопоэтики – в области лингвистических исследований, которая обозначается как стилистика дискурса.

Контрольные вопросы и задания

1. Назовите и охарактеризуйте основные измерения художественного дискурса.

2. Дайте определение полифонического диалога.

3. Что такое открытая целостность? Как она соотносится с категорией связности?

4. В чем заключается диалогическая позиция автора в художественном тексте?

5. Назовите основные типы высказываний.

6. К каким типам относятся следующие названия-высказывания: «*The Lion's Skin» («В львиной шкуре»)* , *«Caesar's Wife» («Жена Цезаря»)* (С. Моэм); «*Too True to be Good» (Горько, но правда*) (Б. Шоу); «*The School for Scandal» («Школа злословия»*) (Р. Шеридан); «*All's Well That Ends Well» («Все хорошо, что хорошо кончается»)* (У. Шекспир); «*What is Truth?» («Что есть истина?»*) (Тед Хьюз); «A Modern Utopia» («*Современная утопия»), «The Time Machine» («Машина времени»)* (Г. Уэллс); «*Hurry On Down» («Спеши вниз»)* (Дж. Уэйн); «*Memento Mori» («Мементо мори» помни о смерти – лат.)* (М.

Спарк); «*The Field of Waterloo*» *(«Поле Ватерлоо»* (В. Скотт); «*Let the People Sing*» *(«Пусть люди поют»)* (Дж. Пристли); *«The Silver Spoon» («Серебряная ложка»)* (Дж. Голсуорси).

7. Какие языковые средства указывают на диалогическую позицию автора в следующем стихотворении Р. Киплинга:

«If – »

By Rudyard Kipling

If you can keep your head when all about you
Are losing theirs and blaming it on you,
If you can trust yourself when all men doubt you,
But make allowance for their doubting too;
If you can wait and not be tired of waiting,
Or being lied about, don't deal in lies,
Or being hated, don't give way to hating,
And yet don't look too good, nor talk too wise;

If you can dream – and not make dreams your master,
If you can think – and not make thoughts your aim,
If you can meet with Triumph and Disaster
And treat those two imposters just the same;
If you can bear to hear the truth you've spoken
Twisted by knaves to make a trap for fools,
Or watch the things you gave your life to, broken,
And stoop and build 'them up with worn-out tools;

If you can make one heap of all your winnings
And risk it on one turn of pitch-and-toss,
And lose, and start again at your beginnings
And never breathe a word about your loss;
If you can force your heart and nerve and sinew
To serve your turn long after they are gone,
And so hold on when there is nothing in you
Except the Will which says to them: "Hold on!"

If you can talk with crowds and keep your virtue,
Or walk with Kings – nor lose the common touch,
If neither foes nor loving friends can hurt you,
If all men count with you, but none too much;
If you can fill the unforgiving minute
With sixty seconds' worth of distance run,
Yours is the Earth and everything that's in it,
And – which is more – you'll be a Man, my son! {4}

Вопросы:

1. К кому обращено это стихотворение Р. Киплинга?

2. Что можно сказать об образе автора, или его речевой маске? В качестве кого предстает он в своем стихотворении-обращении?

3. К какому жанру можно отнести данный дискурс? Является ли показателем (маркером) жанра обращение в конце стихотворения?

4. Сколько предложений в этом стихотворении? Что объединяет его в одну прагматически обусловленную структуру?

5. Найдите ключевые слова в этом стихотворении и сформулируйте его смысл.

6. Используйте ответы на предложенные выше вопросы для интерпретации данного стихотворения, опираясь на следующий его анализ:

Стихотворение Р. Киплинга «*Если* – » представляет собой жесткую структуру – причинно-следственную конструкцию, осложненную стилистическим приемом ретардации и анафорическим выдвижением союза *if*.

Стихотворение состоит из 32-х строк и построено как перечисление условных конструкций (30 строк) и одного следствия (2 заключительные строки). Такое построение является основой выразительности текста, так как отрыв причины от следствия создает динамическое напряжение. Но динамизм в данном случае происходит не за счет развития мысли, а за счет ее сгущения (нанизывание параллельных условных предложений).

На первый план выдвигается не семантика, а прагматика: текст воспринимается как дидактическая проповедь, сходство с которой усиливается прямым обращением «*my son!*», завершающим стихотворение и усиливающим диалогичность всего текста, которая создается также и следующими языковыми средствами: фатическим «*you*», повелительным «*Hold on!*», чередованием форм настоящего и будущего времени (в последней строке), наличием оценочных слов (*too good, too wise, those two imposters, fools, worn-out, unforgiving*) и концептуализацией дискурса, о чем свидетельствуют неопределенный и определенный артикли, абстрактные существительные, их капитализация (*a Man, the Earth, Triumph and Disaster, the Will, the truth*).

Автор строит стихотворение таким образом, чтобы не просто усилить значение последней фразы, а убедить читателя, побудить его принять авторский моральный кодекс. Эта побудительность не случайно передана императивными конструкциями в переводе М. Лозинского. Логическая структура, избранная автором для выражения нравственного закона, оказывается эмоциональной в той же мере, что и нравственный кодекс, провозглашаемый в стихотворении, и сводится к признанию его необходимости.

Таким образом, корреляция грамматической структуры и смысловой продиктована прагматикой, авторской интенцией.

7. Прочитайте рассказ С. Моэма «*The Lion's Skin*» («В львиной шкуре») (сборник «*Rain and Other Short Stories*». – Moscow: Progress Publishers, 1977. – С. 129-164). Охарактеризуйте название с диалогической позиции:

• какой тип двуголосого слова оно представляет?

• как развивается диалог автора с классической басней Эзопа «Осел в львиной шкуре»? (Эксплицитный или имплицитный диалог, диалог-спор, диалог-согласие, диалог-развитие, диалог-подтверждение (опровержение) и т. д.).

• что подчеркивается во внешности, манерах, поведении и речи главного «героя» рассказа? Что являлось для него «львиной шкурой»? И что он хотел скрыть?

• кто является антиподом Роберта Форестьера в рассказе? Как решает автор проблему «быть и казаться» через характер диалогических отношений этих двух персонажей? Кто из них был настоящим джентльменом?

• что на самом деле хотел сказать Фред Гарди последней фразой «*Mrs. Forestier, he was a very gallant gentleman*»?

• найдите ключевые слова и прокомментируйте следующий отрывок из рассказа: «*Like a man who cherishes a vice till it gets a stranglehold on him so that he is its helpless slave, he had lied so long that he had come to believe his lies. Bob Forestier had pretended for so many years to be a gentleman that in the end, forgetting that it was all fake, he had found himself driven to act as in that stupid, conventional brain of his he thought a gentleman must act. No longer knowing the difference between sham and real, he had sacrificed his life to a spurious heroism*» (с. 163). {5}

• Что подчеркивают слова *fake, sham, spurious* в характе-

ристике Боба Форестьера? Какие эпитеты использует автор для имплицитного создания образа «осла в львиной шкуре»?

• как соотносится слово «*gentleman*» с названием рассказа? Какую роль играет «сильная позиция» этого слова в конце рассказа? Можно ли считать, что композиционная рамка, образуемая заглавием и последним словом в рассказе, является ключом к прочтению его подтекста и к интерпретации всего текста?

Глава III

ДИАЛОГ КАК СТРАТЕГИЯ АВТОРСКОГО ДИСКУРСА В АНГЛОЯЗЫЧНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

Задачей настоящей и последующих глав является изложение дискурсивно-диалогической концепции текста с представлением метода и аналитической процедуры дискурсивно-диалогической интерпретации произведений англоязычной художественной прозы XVIII–XX вв. Предлагаемый метод анализа художественного текста представляет модель вербального творчества, описываемую в виде прототипической ситуации художественной коммуникации как стратегии и структуры авторского дискурса на основе интегративного анализа художественного текста в социокультурном контексте. Дискурсивно-диалогический подход как комплексный метод учитывает новые научные стратегии – интеграцию и междисциплинарность, но в то же время основывается на лингвистической традиции системно-структурного анализа языковых единиц. Этот метод позволяет соединить лингвистическую характеристику языковых явлений с условиями их функционирования – когнитивной деятельностью человека, прагматическими факторами его вербального творчества (коммуникативной интенции, речевой ситуации, субъектной позиции).

Теоретическую базу такого подхода составляют труды российских философов, психологов, культурологов и лингвистов А. Ф. Лосева, П. А. Флоренского, С. С. Аверинцева, Д. С. Лихачева, В. В. Налимова, Ю. А. Шрейдера, М. К. Мамардашвили, В. С. Библера, Л. С. Выготского, А. Н. Леонтьева, А. А. Потебни, Л. П. Якубинского, М. М. Бахтина, В. В. Виноградова, Ю. М. Лотмана, Г. В. Степанова, Вяч. Вс. Иванова, Ю. С. Степанова, Н. Д. Арутюновой, Е. С. Кубряковой, И. П. Сусова и др., а также ученых В. фон Гумбольдта, Ф. де Соссюра, Э. Гуссерля, М. Хайдеггера, Л. Витгенштейна, Г.-Г. Гадамера, М. Фуко, П. Рикера, Я. Хинтикки, У. Эко, Дж. Мида, Дж. Бруннера, Дж. Остина,

Дж. Серля, Б. Малиновского, Б. Уорфа, Г. Грайса, К. Пайка, У. Чейфа, М. Риффатера, М. Холлидея, Р. Барта, Ю. Кристевой, Ц.Тодорова, Р. Якобсона, Т. ван Дейка и др.

Дискурсивно-диалогический метод предполагает холистический, целостный подход к языку и тексту через интеграцию приемов со- и противопоставления в анализе разных явлений для выведения их общих черт, что не исключает описательные индуктивно-дедуктивные операции с применением наблюдения, сравнения, сопоставления, классификации, а также количественный анализ.

Метод разработан с учетом изложенных выше теоретических предпосылок исследования текста как диалога и дискурса и представляет собой двухэтапный анализ стратегической организации авторского дискурса, который позволяет объяснить структурирование последнего в соответствии с авторской установкой на диалог. Процедура дискурсивно-диалогического анализа включает два этапа:

1. Выявление диалогической стратегии дискурса, что предполагает

а) выявление диалогических зон в авторском дискурсе и определение их формальных границ с целью описания диалогической позиции автора; представление авторской позиции как дейктического центра (перспективы), из которого ведется повествование, и его изменений (сдвигов) как системы дискурсивных маркеров диалога: языковых средств, которые указывают на изменение модального контекста и временного плана повествования, повествовательного лица, а также тех языковых средств, которые указывают на оформление контакта, его характер, дистанцию между собеседниками и его результат – разделенный смысл;

б) уточнение и описание диалогической ситуации (как развивается диалог, т. е. как происходит его полифонизация – «проведение темы по разным голосам»), а также выявление ключевых слов дискурсов собеседников и определение модели их диалогического взаимодействия (классической или современной), характеризующей состояние их ментальных миров в отношении друг к другу (конфликт или сотрудничество, близость, сопоставимость, несопоставимость и т. д.) и общую направленность их диалога (на сближение или конфронтацию).

2. Описание структур взаимодействия дискурсов, которые представляют единство формы, содержания и функции и отражают диалогический поиск разрешения конфликта и возможности сближения смысловых горизонтов собеседников на основе общих культурных ценностей. Описание структурированных форм авторского диалогического дискурса проводится в терминах диалогической связности.

Таким образом, диалогическая организация авторского дискурса может быть описана как стратегия и структура одновременно. Она связана с явлением неоднородности авторского дискурса и текста в целом как его конститутивным свойством.

3.1. КОНСТИТУТИВНАЯ НЕОДНОРОДНОСТЬ АВТОРСКОГО ДИСКУРСА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

Авторский дискурс художественного текста направлен на создание авторской субъективной картины мира в определенных рамках художественного пространства и времени. Эта картина мира является результатом сложного процесса диалогических отношений, составляющих мимесис:

1. Я – реальность;
2. Я – возможные миры;
3. Я – Другой (рефлексия, или самовыражение).

В художественном дискурсе первый тип диалогических отношений можно наблюдать только на уровне прототипа (начальной вопросо-ответной ситуации, когда автор в поисках ответа на реальный вопрос, проблему или конфликт создает свой текст), поскольку художественный текст не имеет фактического референта. Подлинно миметическим является второй тип диалогических отношений, поскольку любой художественный текст – это один из возможных миров. Третий тип представляет собой автодиалог и обычно в нем происходит концептуализация картины мира, т. е. автор «разрабатывает» свои основные концепты, метафоры, символы.

В процессе творения своей реальности автор не только устанавливает определенные диалогические отношения с

Другим, но и сам постоянно предстает как Другой, под разными масками, так как миметический характер речевого акта в художественной коммуникации отражает, как уже отмечалось, общее свойство поэтического языка – «расщепление».

Первая попытка лингвистического описания художественного текста в аспекте неоднородности составляющих его высказываний была предпринята еще в 60-е годы XX века чешским лингвистом Л. Долежелом [204; 205], который, следуя структурно-функциональным принципам Пражской лингвистической школы, выделил в тексте два плана: план высказываний автора, или рассказчика (план Р), и план высказываний персонажей (план П).

Оба плана рассматриваются с точки зрения определенного набора лингвистических признаков (формальных, семантических, функционально-ситуационных, стилевых и графических), благодаря которым выделение планов составляет «первичную дифференциацию текста». «Вторичную дифференциацию текста» составляют высказывания разных персонажей внутри плана П. Согласно Л. Долежелу, в классической прозе XVIII–XIX вв. план Р однороден и характеризуется только двумя формальными признаками: третьим лицом единственного числа и прошедшим временем глаголов.

Современная проза (начиная со второй половины XIX века) характеризуется взаимодействием планов Р и П, результатом которого оказывается появление новых типов высказывания: несобственно-прямой речи, необозначенной прямой речи и смешанной речи. Второй и третий типы представляют собой варианты несобственно-прямой речи – амбивалентного высказывания, в котором смешиваются голоса автора и персонажа. Таким образом, принцип гетерогенности используется Л. Долежелом в отношении плана П и зоны пересечения двух планов, в то время как план рассказчика представляется однородным.

Дискурс-анализ показывает, что именно в этом плане данный принцип проявляется наиболее отчетливо, так как здесь начинается "зона диалогического контакта". Мы разделяем точку зрения Ю. М. Лотмана о том, что неоднородность, соположенность разнородных элементов является принципом композиции и основным структурным законом

художественного текста вообще. Этот закон обеспечивает художественному произведению постоянное сопротивление предсказуемости, т. е. постоянную информативность [105, с. 337]. Однако рождается этот закон не самим текстом, а присутствием в нем Другого, диалогическим взаимодействием автора с читателем и своими героями. Рассмотрим пример авторского дискурса в классической прозе:

*The mighty cocked hat **was replaced** by a modest round one. Mr. Bumble **was** no longer a beadle.*

*There **are** some promotions in life, which, independent of the more substantial rewards they **offer, acquire** peculiar value and dignity from the coats and waistcoats connected with them. A field-marshal **has** his uniform; a bishop his silk apron; a counsellor his silk gown; a beadle **has** cocked hat. **Strip** the bishop of his apron, or the beadle of his hat and lace; **what are they? Men. Mere men**. Dignity, and even holiness too, sometimes**, are** more questions of coat and waistcoat than some people **imagine.***

(Dickens, Oliver, p. 357–358) {6}

Лингвистическая неоднородность этих двух абзацев очевидна: хотя оба они представляют авторский дискурс (план Р, в терминологии Долежела), первый абзац написан в форме косвенной речи, от третьего лица, в прошедшем времени (*was replaced, was no longer a beadle),* в то время как второй абзац – это рассуждение и прямая речь, адресованная читателю (начинается с повелительного ***Strip***). Здесь присутствуют признаки плана П: формы настоящего времени (*there **are**, offer, acquire, has, are, imagine;* признаки разговорного стиля: вопросо-ответный комплекс***: what are they? Men. Mere men;*** опущение однородных сказуемых: *A field-marshal* ***has*** *his uniform;* ***a bishop his silk apron; a counsellor his silk gown****;* оценочная семантика *(substantial, peculiar*); проявление фатической и апеллятивной функций (повелительное ***Strip,*** вопрос ***what are they?*** Кроме этого, в рассмотренном примере автор появляется сначала в качестве рассказчика (первый абзац), а затем предстает как философ, с иронией комментирующий влияние одежды на ощущение человеком своей важности, достоинства: *Dignity, and even holiness too, sometimes, are more questions of coat and waistcoat than some people imagine*.

Таким образом, второй абзац является отступлением от рассказа, по сути, его остановкой, сделанной автором для

установления диалогического контакта с читателем. Этот контакт поддерживается автором на протяжении всего текста, выявляя тем самым стратегическую линию всего дискурса – установку на диалог, которая проявляется в авторском *прямом слове*, если использовать термин Бахтина.

В современной художественной прозе неоднородность авторского дискурса проявляется в разных формах непрямого говорения, когда голос автора подключается к голосу героя – другость присутствует имплицитно, в виде *двуголосого слова,* которое знаменует собой отказ автора от доминирования, от прямого вмешательства в ход повествования. Приведем пример авторского дискурса из романа А. Мердок "The Sandcastle", в котором главный герой рассуждает как раз на тему другости:

His thoughts switched to Miss Carter, <...> and then it seemed to him that in some strange way it was Miss Carter who had been responsible for his ability to decide, having given him, by her mere existence, a fresh sense of power and possibility. Mor mused for a while upon this mystery. Eccentric people, he concluded, were good for conventional people, simply because they made them able to conceive of everything being quite different. This gave them a sense of freedom. ***Nothing is more educational, in the end, than the mode of being of other people.*** (p. 68) {7}

Данный пример представляет собой смешанное высказывание как результат взаимодействия речи автора и речи персонажа. Это пограничное высказывание, сближающее планы рассказчика и героя и составляющее несобственно-прямую речь, в которой мысли героя сливаются с мыслями автора. Оно иллюстрирует, на наш взгляд, не только совместную догадку автора и героя о диалогичности процесса становления личности (человек осознает себя как личность только при встрече с другими *they made them able to conceive of everything being quite* ***different),*** но и о творческом характере такого общения-становления: общение с необычными людьми (*eccentric people)* делает человека способным на открытие – он вдруг начинает представлять все иначе. И это дает человеку ощущение свободы *(This gave them a sense of* ***freedom****).*

Последнее предложение, подводящее итог размышлениям героя, – пример двуголосого слова, в котором к мыслям героя присоединяется голос автора. Об этом свидетель-

ствует временной сдвиг в повествовании и обобщающее *nothing* – внутренний монолог героя выводит нас за пределы конкретного случая к внепространственной, вневременной абстрактной истине, которая рождается на глазах – ничто не учит больше, чем жизнь других людей (*Nothing is more* ***educational,*** *in the end, than the* ***mode of being of other people)***. Так авторский дискурс и повествование в целом приобретают полифонический характер – читатель слышит одновременно и голос героя, и голос автора, и свой голос, так как трудно не согласиться с итогами размышлений автора и героя.

Именно так происходит художественная коммуникация – диалогичность текста-дискурса предполагает вовлечение в диалог не только героев, но и читателя через создание общечеловеческой основы понимания и общения.

Таким образом, неоднородность авторского дискурса в художественной прозе создается либо *прямым* (в классической прозе), либо *двуголосым* (в современной прозе) словом автора. Прямое слово знаменует собой другость автора как говорящего субъекта, неоднородность его Я, смену его роли или маски и, соответственно, – тональности повествования, в котором происходит сдвиг в сторону активного взаимодействия с героями, читателями, другими адресатами. Автор приглашает их оценить, взвесить, обдумать вместе с ним то, что происходит в изображаемом им мире. Другими словами, создает метадискурс, в котором возникает интерсубъективное пространство диалога, задаваемого отношениями «Я – Другой», в которых преодолевается граница «свой – чужой».

Непрямое, двуголосое слово означает другость персонажа, в речи или мысли которого происходит взаимодействие с чужим словом или мыслью, к которому подключается автор. В обоих случаях дискурс связан с «точкой зрения» – выражением субъективного отношения, оценок, смысловых позиций участников взаимодействия. Если в первом случае точка зрения выражается автором прямо, открыто (см. пример из Диккенса) и мы, в сущности, имеем дело с *явным диалогическим дискурсом*, то во втором случае точка зрения автора выражается непрямо, имплицитно (см. пример из Мердок), и этот случай можно назвать *скрытым диалогическим дискурсом*.

Эти два типа диалогического дискурса резко отличаются друг от друга языком. В основе различий лежит тот способ проявления сознания, который задает его фокус, динамику, «точку зрения» и другие «константы», а также «переменные» свойства, поток или сдвиг в сознании [197, с. 40]. Согласно У. Чейфу, в речи выделяются, соответственно, два способа: непосредственный и смещенный, – которые обнаруживают «экстравертированное» или «интровертированное» сознание. Экстравертированное сознание подвергается непосредственному влиянию среды, социального контекста, а интровертированное сознание «вспоминает» и «представляет в воображении». Если первое похоже на поток, насыщено деталями, представляет «точку зрения» всей информации и является «дейктическим центром»[1], из которого представляется пространство и время, то второе похоже на остров и избирательно по отношению к деталям [197, с. 40].

Кроме этого, Чейф выделяет репрезентируемую и репрезентирующую функции сознания. В непосредственной форме речи экстравертированное сознание не только «выдает идеи», которые репрезентируются, но и репрезентирует их. В смещенной форме (которая «вспоминает и представляет в воображении») интровертированное сознание совершает оба вида деятельности, экстравертированное – разделенно (либо в воображаемом, либо во вспоминаемом времени).

Интересным моментом в рассуждениях Чейфа является выделение так называемой смещенной непосредственности, которая реализуется лингвистически в повествовании от первого лица и различных способах передачи чужой речи. В повествовании от третьего лица такого явления нет. В случае авторского диалогического дискурса смещенная непосредственность соответствует авторскому подключению к внутреннему монологу героя, т. е. скрытому диалогу автора. Прямой диалог автора – это, соответственно, непосредственная форма речи автора.

Таким образом, выделение двух типов авторского диалогического дискурса вписывается в русло современного феноменологического подхода к анализу литературы, который в лице У. Чейфа опирается на два психологических типа лич-

[1] «Дейктический центр» определяется как «концептуальный субститут дискурсивной ситуации внутри художественного мира» [453].

ности (экстраверты и интроверты). В других классификациях выделяемые нами типы диалогического дискурса (и прямой, и скрытый диалог автора) анализируются недифференцированно, как «немиметичный дискурс» [240], «неповествовательные фрагменты литературного текста» [126] или в целом в рамках теории репрезентации дискурса, теории символической деятельности и интерсубъективности как способы взаимодействия «возможных миров» [211; 193; и др.].

Большая часть современных исследований авторского дискурса в художественной прозе посвящена несобственно-прямой речи и соответствующей ей повествовательной форме – свободному косвенному дискурсу, который анализируется в когнитивно-семантической модели. При этом особое внимание уделяется проблеме дейктического функционирования свободного косвенного дискурса в условиях взаимодействия ментальных пространств [256; 262], а также проблеме субъективности. Проблематика несобственно-прямой речи и свободного косвенного дискурса рассматривается в разделе 4.3.

Связанная с ней проблема субъективности сводится к описанию субъектной структуры целого текста, которая складывается в результате диалогических отношений разных субъектов, дискурсивно представленных в этом тексте. Здесь важно отметить следующее. В рамках текста выделяются высказывания повествователя, героя и других действующих лиц. Автор как эстетический субъект, согласно Бахтину, подобен драматургу или режиссеру спектакля – он говорит лишь чужими устами, а сам «облечен в молчание» в силу своей вненаходимости. Ему принадлежит целое текста, и он «разыгрывает» все происходящее в создаваемом им мире, как режиссер на сцене – иногда вступая в игру, иногда устраняясь, а иногда воплощаясь в героя как «своего Другого».

В любом случае реальный автор (писатель) в тексте не представлен. У читателя складывается лишь «образ автора», поскольку текст есть свидетельство об авторе и каждое творение содержит в себе образ своего творца. Реальный автор скрыт в тексте за этим образом. Он «растворяется» в тексте, превращаясь в одну из его функций. Анализ этой функции, представленный в терминах языковой игры (по Витгенштейну), помогает объяснить механизм «расщепления» субъ-

екта: автор-рассказчик легко меняет свои роли, превращаясь из повествователя в героя, из наблюдателя в объект наблюдения, из творца произведения в его критика (т. е. своих Других)[1]. Если реальный автор всегда вне текста, то фигура автора-рассказчика, автора-повествователя не существует вне текста; рассказчик, повествователь – лишь один из элементов своего рассказа или повествования.

Вместе с тем следует отметить, что в процессе творчества-игры граница между реальностью и вымыслом становится условной, что часто обыгрывается в форме «обнажения приема». Бахтин следующим образом объясняет этот феномен: «Ведь такова природа художественного образа: мы и в нем и вне его, живем в нем изнутри и видим его извне. В этом двойном переживании и видении – сущность художественного познания: «жизнь другая – моя-не-моя». Писатель не стенографирует речи своего персонажа, но и не навязывает ему своей речи (вообще ничего не навязывает). Таково отношение художника к своему герою: он живет и в нем, и вне его, и сочетает эти два аспекта в высшем единстве образа» [21, с. 291].

Проблему автора в аспекте авторской позиции исследует и современное литературоведение; при этом считается, что в случае узкого понимания «образ автора» указывает на одну из форм непрямого присутствия автора в произведении, а в широком понимании он приравнивается к «голосу» автора – точке зрения, которая дискурсивно выражена и которую нельзя приписать ни героям, ни конкретно названному в произведении рассказчику [91, с. 30–34]. Мы разделяем широкую трактовку «образа автора» как «голоса», который всегда слышен в произведении, но в разных модуляциях.

На лингвистическом уровне «образ автора» рассматривается как своеобразная трансформация категории лица, которая представлена в тексте субъектной перспективой, или дейктическим центром. Субъектная структура текста отражает отношения между субъектными перспективами автора, героя и других персонажей, которые (отношения) прослеживаются в синтагматике текста (в синтаксических средствах) [124].

---

[1] Более широкая трактовка игры как философско-культурологической категории представлена в книге: И. Хейзинга Homo ludens: В тени завтрашнего дня. М.: Прогресс, 1992. 464 с.

На парадигматическом уровне проблема образа автора включается в широкую проблематику субъекта речи, которая представлена в трактовке Ю. С. Степанова в рамках «философии эгоцентрических слов» – особого теоретического пространства рассмотрения языка, в котором весь язык соотносится с субъектом, его использующим, с «Я», и где все основные понятия, используемые для описания языка, релятивизируются: имена, предикаты, предложения – все рассматривается как разного рода функции. Здесь важно подчеркнуть, что речь идет о синтезе понятия субъекта, происшедшем на границе между художественной литературой и лингвистическим анализом высказывания. Ю. С. Степанов говорит об одновременном расслоении «Я» говорящего на «Я» как подлежащее предложения, «Я» как субъект речи и «Я» как внутреннее «Эго», контролирующее самого субъекта, что составляет одну из основных линий прагматической интерпретации высказывания [156, ч. 2, гл. 6].

Эгоцентрические слова (*я – здесь – сейчас*) играют в анализе языка в рамках данной парадигмы решающую роль. При этом подчеркивается, что между реальным миром говорящего «Я» и миром лишь мыслимым, «интенсиональным», нет непреодолимой границы, ибо между обоими этими мирами лежит еще один мир, удаленный от говорящего и определяемый координатами «*он – там – тогда*». Эгоцентрики позволяют автору отличить свой мир от мира другого человека.

Таким образом, субъектная сфера языка – это сфера дейксиса, а язык художественной литературы дает ключ к правильному пониманию роли говорящего субъекта. Творческое использование языка «поднимает язык на высший уровень его жизни, в сущности, новый и высший модус жизни языка» [21, с. 291]. На этом уровне язык осознается в формах выражения-присвоения Другого, дающих возможность выражать его точку зрения или передавать его «голос» и тем самым выделять свой.

Таким образом, неоднородность авторского дискурса связана с неоднородностью автора как субъекта речи. Автор художественного дискурса в целом – это «свой другой» писателя, а внутри текста главный герой, равно как и все остальные действующие лица – это «свои другие» автора.

Общая характеристика авторского дискурса в английской художественной прозе в аспекте неоднородности

Анализ английской художественной прозы XVIII–XX вв. с точки зрения неоднородности авторского дискурса показывает, что почти все крупные английские писатели создают свой дискурс диалогически, ведут диалог в «большом времени» и в духе великой шекспировской театральной традиции используют все разнообразие «масок» и «ролей» для рассказа «о времени и о себе». Созданные таким образом художественные тексты оказываются включенными в жизнь истории и общества, в свою очередь рассматриваемых в качестве текстов, которые авторы читают и перерабатывают. Так текстовое пространство обретает, согласно Ю. Кристевой, три измерения: субъект письма, получатель и внеположенные им тексты – все три инстанции оказываются в состоянии диалога. Любой текст, в связи с этим, может быть представлен как «мозаика цитаций» – продукт впитывания и трансформации других текстов. Вбирая в себя чужие тексты, представляя собой способ чтения предшествующих литературных текстов, всякий текст является репликой в их сторону [91].

Другими словами, художественный дискурс, и авторский в частности, – это не только речь, присвоенная автором-субъектом, но и письмо, в котором прочитывается голос другого: принцип диалога позволяет выявить в нем текстуальную гетерогенность (интертекстовое начало). Интертекстуальность размывает границы текста, лишает его закрытости, завершенности, однако она не сводится к вопросу о литературных влияниях, так как текст не исчерпывается субъективным замыслом, исторической ситуацией, в которой он создавался, и даже читателями, а представляет собой процесс производства смыслов в развертывании и во взаимодействии разнородных семиотических пространств и структур, практику означивания в чистом становлении [91]. Как интертекстуальное пространство литературный дискурс создается пересечением других текстов, ассоциируемые комбинации которых порождают дополнительные смыслы. Важным моментом при анализе текста в аспекте

интертекстуальности является подчеркиваемая Ю. Кристевой возможность рассматривать всякий текст как историко-культурную парадигму, как «культурный художественный код», с помощью которого осуществляется диалог культур, поддерживается общая культурная традиция.

Вместе с тем категория интертекстуальности относится только к текстам, отношениям между ними, исключая субъектов (автора и читателя). А тексты сами по себе не могут организовать диалог. Как справедливо отмечает Р. Барт, это лишь «паутина», переплетение «мертвых следов» живых речевых процесов, порождающих смысл. Чтобы возник диалог, тексты необходимо оживить в сознании читателя. В сознании читателя создается версия текста, *квазитекст*, который образует дискурс в результате взаимодействия с текстом [73]. На основании рецепции текста выстраивается еще один текст – его *интерпретация,* что и позволяет Барту говорить о множественности языка литературы [15, с. 349–355]. Таким образом, интертекстуальность – лишь один из аспектов диалогичности (наряду с интердискурсивностью, интерсубъективностью), который относится к знаковому полюсу текста и может рассматриваться только на уровне структурированных форм дискурса (как «бессубъектная семиотическая практика»), что выводит этот аспект из фокуса настоящей работы на ее периферию.

Особенности проявления неоднородности авторского дискурса в английской художественной прозе складывались под влиянием эстетики Шефтсбери, который раскрыл и обосновал диалогический характер творчества. Согласно Шефтсбери, творчество – это воображаемый космос, где все существует «как бы» (quasi). «Но в “образе” космоса – отражение реальности, космос – сама сущность реального, но только сущность воображаемая, – не “фиктивная” как продукт фантазии, но и не “метафизическая”, существующая в себе и для себя» [119, с. 21].

Методом постижения этой реальности является солилоквия – внутренний монолог, или диалог с самим собой как другим. Анализируя эту форму познания со времен античности, Шефтсбери пишет: «Познай себя ... означало: раздели себя, будь двумя» [177, с. 343]. Поэтому космос у Шефтсбери существует как вопрос и ответ, и его философия

считается в особом смысле «вопросительной»: он избирает формой ее изложения риторический вопрос.

Эта же форма главенствует и в авторском диалоге английской художественной прозы. Например, в романе Теккерея «Ярмарка тщеславия» из 160 примеров авторского диалога 55 построены исключительно на риторических вопросах, задаваемых автором в ключевых моментах повествования. Эти вопросы задаются по формуле, выработанной Шефтсбери: «А как же иначе?» То есть как же может быть, чтобы не было так? Этот «способ аргументировать посредством вопросов» был заимствован Шефтсбери у Лейбница. Приведем один пример:

He (old Osborn) was proud of his hatred as of everything else. ***Always to be right, always to trample forward, and never to doubt, are not these the great qualities with which dullness takes the lead in the world?***

(Thackeray, Fair, part 2, p. 14) {8}

Оформленная риторическим вопросом, саркастическая характеристика персонажа как воплощенной тупости, которая не сомневается в своем праве шествовать впереди (*dullness takes the lead in the world*), оказывается более выразительной, чем если бы автор утверждал это прямо.

Теккерей настолько мастерски использует этот «способ аргументировать», что иногда его прямое слово состоит только из риторических вопросов:

...and Mr. William Dobbin retreated to a remote outhouse in the playground, where he passed a half-holiday in the bitterest sadness and woe. ***Who among us is there that does not recollect similar hours of bitter, bitter childish grief? Who feels injustice; who shrinks before a slight; who has a sense of wrong so acute, and so glowing a gratitude for kindness as a generous boy? And how many of those souls do you degrade, estrange, torture, for the sake of a little loose arithmetic and miserable dog-latin?*** (Thackeray, Fair, part 1, p. 61) {9}

Целый каскад риторических вопросов, начинающихся с *Who...?*, не только передает глубокое сочувствие автора персонажу, оказавшемуся в горестной ситуации (*in the bitterest sadness and woe*), но и вызывает такое же чувство у читателя, к которому они обращены. Это разделенное чувство возникает еще и благодаря эмоциональному нарастанию, создаваемому усилением оценки в прилагательных-эпитетах (*so*

acute, and so glowing, generous, loose, miserable), нагнетанием однородных «мучительных» сказуемых (*degrade, estrange, torture*).

Выбор масок и ролей, цитат и ссылок на чужое слово, как проявление другости в авторском дискурсе, диктуется эпохой, литературным жанром и направлением, к которому относится писатель, а также индивидуальным стилем. Так, художественная проза XVIII века отличается просветительской направленностью: верой в силу разума, просвещения, возможность «улучшения» человека и его природы. Крупнейшие представители литературы этой эпохи Г. Фильдинг и Л. Стерн по-разному отражают дух своего времени.

В дискурсе Фильдинга преобладает спокойная рассудительность, развитие идей благоразумной жизни и вера в человека, его разум. Отсюда – особенности построения его диалога с читателем, таким же просвещенным гражданином (*dear, civilized reader*), как и он сам. Чужое слово используется им исключительно в качестве ссылки на авторитет, для подкрепления своего мнения. Его дискурс строится под несомненным влиянием идей Шефтсбери, а беседа с читателем оформляется развернутыми структурами по законам риторики: автор ставит задачу убедить читателя в своей правоте, представив разные точки зрения, аргументы со ссылкой на авторитеты – в основном, классиков античности и эпохи Возрождения. Приведем типичный пример:

*Notwithstanding the sentiment of the **Roman satirist**, which denies the divinity of fortune, and the opinion of **Seneca** to the same purpose; **Cicero**, who was, I believe, a wiser man than both of them, expressedly holds the contrary; and certain it is, there are some incidents in life so very strange and unaccountable, that it seems to require more than human skill and foresight in producing them.*

(Fielding, Jones, p. 712). {10}

Рассуждая о божественности фортуны *(the divinity of fortune*), автор приводит мнение римского сатирика, отрицающего божественную природу фортуны, и поддерживает мнение Цицерона, выражающего противоположное мнение, которое подтверждается случаями из жизни. Данное рассуждение оформлено одним сложным предложением, построенным по принципу: тезис – антитезис – синтез. Такое оформление требует «рационалистичного» синтаксиса:

развернутых структур, логически построенных, с преобладанием сложно-подчиненных предложений с придаточными условия, времени, причины, следствия, которые ведут высказывание к выводу. Первая часть высказывания, включающая тезис и антитезис и отмеченная точкой с запятой, – это осложненное сложноподчиненное предложение с уступительным придаточным предложением (*notwithstanding*.... ***Roman satirist, and ...Seneca*** – с одной стороны, ***Cicero***... – с другой), т. е. несмотря на то, что первое мнение поддерживается Сенекой, Цицерон как более мудрый человек (*a wiser man than both of them)* выражает противоположное мнение (*holds the contrary*). Это утверждение служит достаточным основанием для вывода: *and certain it is...*, который также оформлен сложноподчиненным предложением с придаточным образа действия (*so very strange and unaccountable...that*). Рационалистичный синтаксис поддерживается обобщенной семантикой слов-концептов: *sentiment, divinity, fortune, opinion, man, life, human skill, forsight*. Конститутивная неоднородность данного высказывания заключается не только в ссылках на мнение других, но и в том, что эти мнения поставлены в диалогические отношения: они спорят между собой, и читатель может сам выбрать, какое мнение ему ближе.

Л. Стерн строит свой дискурс как свободный, открытый диалог с читателем, прибегая к чужому слову для «обнажения приема» – для изображения богатства жизни, которая никогда не укладывается ни в какие теории, идеи, мнения, какими бы авторитетными они ни были. Он открыто и весело рассказывает о самых странных событиях, которые происходят, и невероятных мнениях, которые высказываются, – его дискурс представляет собой причудливый язык не только с точки зрения словаря, но и синтаксиса, композиции, сюжета. И хотя он также в духе времени ведет диалог и с античными классиками, и с современниками, однако приводимые им мнения тут же опрокидываются жизнью, опытом героя, несогласием самого автора. В редких случаях автор выступает просто «переводчиком» чужого слова. Как в следующем примере:

*It is said in **Aristotle's** Master-Piece, «That when a man doth think of any thing which is past, – he looketh down upon the ground; – but that when he thinketh of something that is to come, he looketh up towards the heavens».*

*My uncle Toby, **I suppose**, thought of neither, – for he looked horizontally.*

(Sterne, Tristram, p. 78). {11}

Цитата из Аристотеля приводится автором целиком и взята в кавычки, однако, следующее за ней предложение подвергает ее «деконструкции» – лишает определенности, незыблемости, универсальности. Это происходит за счет резкого сдвига дейктического центра – перехода от Аристотеля к дядюшке Тоби, который не укладывается в «мнение» Аристотеля (*My uncle Toby...thought of neither).* Семантическая ситуация сразу меняется: дискурс становится диалогическим. Стерн имплицирует вопрос Аристотелю, который не предвидел случай дядюшки Тоби, и комизм ситуации не исключает того, что этот вопрос может быть для читателя основой для сомнений: универсализм Просвещения не может предусмотреть все случаи из жизни, читатель сам должен думать и вносить свою определенность.

Примечательно, что в данном примере цитата оформлена как косвенная речь, хотя и взята в кавычки (*It is said ... «That...»*) – это говорит о том, что формы передачи чужой речи в XVIII веке еще не сложились. Так же, как не сложились новые формы передачи внутреннего состояния героя – то, что позже получило название «внутренний монолог». Но именно Стерн положил начало этой новой форме в английской художественной прозе в результате смешения планов П и Р (т. е. прямой речи и повествования), открыто разбивая устоявшиеся формы и развивая литературную норму. Так, в следующем примере описание природы дается в одном предложении с прямой речью:

*The day had been sultry – the evening was **delicious** – the wine was **generous** – the **Burgundian** hill on which it grew was steep – a little **tempting** bush over the door of it, **hung vibrating in full harmony with the passions** – a gentle air rustled distinctly through the leaves – «**Come – come, thirsty muleteer – come in**».*

(Sterne, Tristram, p. 396) {12}

Описание строится здесь как поток сознания – глазами и, скорее, чувствами уставшего в знойный день погонщика мулов: эпитеты *sultry, delicious, generous, Burgundian, tempting, thirsty* – подобраны явно по ассоциации с вкусной едой и вином, о чем говорит метафора (*hung vibrating in full harmony*

with the passions) и олицетворение ветра, который нашептывает сквозь шуршащие листья: *Come – come, thirsty muleteer, come in* так, что непонятно, явно слышны эти призывные слова или вся картина является как мираж жаждущему от зноя погонщику мулов.

Такое описание – яркое новаторство в художественной прозе XVIII века, так как эта новая форма (субъективное описание природы в связи с состоянием человека) закрепляется только в начале XX века, когда голос автора от своего лица как повествователя и комментатора исчез.

С нашей точки зрения, оригинальность Стерна, его вольное обращение с художественной формой ярче проступает при сравнении его дискурса с дискурсом Фильдинга на одну тему:

*O **Love**! What **monstrous** tricks dost thou play with thy vogaries of both sexes! How dost thou deceive them, and make them deceive themselves! Their follies are thy delight! Their sighs make thee laugh, and their pangs are thy merriment!*

(Fielding, Andrews, p. 17) {13}

Chapter 13,

*Which shows, **let your reverences and worships say what you will of it** (for as for thinking – all who do think – think pretty much alike both upon it and other matters) – **Love** is certainly, at least alphabetically speaking, one of the most*

A gitating
B ewitching
C onfounded
D evilish affairs of life – the most
E xtravagant
F utilitous
G allygaskinish
H andy-dandyish
I racundulous (there is no K to it) and
L yrical of all human passions: at the same tome the most
M isgiving
N innyhammering
O bstipating
P ragmatical
S tridulous
R idiculous – though by the bye the R should have gone first –

But in short 'tis of such nature, as my father once told my uncle Toby upon the close of a long dissertation upon the subject – "You can scarce," said he, "combine two ideas together upon it, brother Toby, without an hypallage"...

(Sterne, Tristram, p. 434) {14}

Контрастность выражения отношения к любви, которая может творить все, что угодно с человеком, вряд ли нуждается в комментарии. Если у Фильдинга это прямое слово, обращенное непосредственно к этому олицетворенному чувству-понятию – *O Love*! (с большой буквы) и оформленное в самых возвышенных тонах (оно состоит только из восклицательных предложений), то у Стерна – намеренно сниженное обращение к высокопоставленным служителям церкви и закона (*let **your reverences and worships** say what you will*), которое усиливается вставкой во вставке (*for as for **thinking** – all who **do** think – **think** pretty much alike*...) и выстроенными в колонку в алфавитном порядке самыми непоэтическими эпитетами, характеризующими любовь как самую непредсказуемую из человеческих страстей. Весь этот пассаж – только одно предложение с массой оговорок – как представляется, развенчивает высокий стиль, который используют в речи о любви, и приближает его к жизни, в которой все проще, а зачастую и наоборот – далеко не возвышенно (не случайно последний эпитет *Ridiculous*, согласно авторской оговорке, следует поставить на первое место).

Таким образом, Фильдинг, рассуждая о любви, предстает перед читателем в маске лирика, а Стерн – в маске комедианта. Если маска лирика лишь демонстрирует другость Фильдинга как автора, является показателем неоднородности его дискурса, то маска комедианта позволяет Стерну произвести «деконструкцию» не только общепринятых норм жизни, морали, идеологии, но и созданных Фильдингом законов построения романа. Разрушая устоявшиеся формы повествования, Стерн создает новые и закладывает основу для романа XX века, в частности, так называемого «романа о романе» с его игровым, пародийным началом или романа «потока сознания»[1]. Его дискурс – живой, непосредственный, диалогический – оформлен как заниматель-

[1] Об игровом начале романов Л. Стерна, который заложил основы «поэтики интертекста», см. в [69].

ный рассказ, по ходу которого возникает масса попутных замечаний, историй, шуток и других рассказов, так что читатель оказывается в дискурсивном лабиринте, напоминающем лесные дебри.

Этот конструктивный прием (текст в тексте) – структурная особенность романа XX века (проза Х. Борхеса, М. Павича, Дж. Фаулза и др.) – делает читателя путешественником. Такой субъектный сдвиг (т. е. перенос дейктического центра) – также особенность современной художественной прозы. Например, роман Стерна «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» – вовсе не традиционный роман о путешествии, а все такой же дискурс о «мнениях», как и роман «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена». «Путешествует» читатель.

Авторский дискурс в произведениях XIX века (эпоха Диккенса и Теккерея) носит яркий обличительный характер, как и вся литература критического реализма. Но при этом стилистика дискурса резко различается у Диккенса и Теккерея. Дискурс Диккенса ярко эмоционален. Его диалог с читателями и персонажами органично вписан в объективную картину жизни, рисуемую автором. Теккерей использует другой метод. Он сразу предстает в маске кукольника. Его диалог с читателем – это беседа по ходу действия спектакля, режиссерские поправки и комментарий, которые «обнажают прием», раскрывают задачу и сверхзадачу автора. Если сопоставить исходные позиции этих двух авторов, с которых они начинают диалог с читателем и с героями своих произведений, то позицию Диккенса обычно сравнивают с позицией пешехода, смешавшегося с толпой, а Теккерей оказывается в позиции всадника, возвышающегося над толпой, и, естественно, их голоса звучат по-разному. Рассмотрим два примера.

1. ***Utilitarian economists, skeletons of schoolmasters, Commiossioners of Fact, genteel and used-up infidels, gabblers of many little dog's-eared creeds****, the poor you will have always with you. Cultivate in them, while there is yet time, the utmost graces of the fancies and affections, to adorn their lives so much in need of ornament; or, in the day of your triumph, when romance is utterly driven out of their souls, and they and a bare existence stand face to face,* ***Reality will take a wolfish turn, and make an end of you!***

(Dickens, Hard Times, p. 175) {15}

2. *What a dignity it gives an old lady, that balance at the banker's! How tenderly* ***we*** *look at her faults if she is a relative* ***(and may every reader have a score of such)****, what a kind, good-natured old creature* ***we*** *find her! ...How, when she comes to pay us a visit,* ***we*** *generally find an opportunity to let our friends know her station in the world!*

(Thackeray, Fair, p. 114) {16}

Первый пример заключает в себе основные чувства, с которыми автор писал свои произведения: гневное обличение власть имущих и глубокое сочувствие к беднякам. Автор прямо обращается ко всем, кто несет ответственность за несправедливое устройство общества, не жалея черной краски в их характеристике: ***utilitarian*** *economists,* ***skeletons*** *of schoolmasters, Commiossioners of Fact,* ***genteel and used-up infidels, gabblers*** *of many little* ***dog's-eared creeds****.* Он дает им совет воспитывать в бедняках *the utmost graces of the fancies and affections,* чтобы хоть немного приукрасить их жизнь *(to adorn their lives so much in need of ornament),* иначе в один прекрасный день они все поймут (*they and a bare existence stand face to face),* и тогда сама реальность повернется звериной стороной и покончит с теми, кто наверху ***(Reality will take a wolfish turn, and make an end of you!).*** Эта отчаянная угроза звучит «снизу», автор противопоставляет себя тем, к кому обращает свой гнев. Вместе с тем личные местоимения: ***you*** (об «учителях» наверху) и ***they*** (о бедняках) указывают на то, что автор не принадлежит ни к тем, ни к другим. Дейктический центр находится «между». И это позволяет автору производить «деконструкцию» идеологии, разрабатываемой целой армией перечисляемых им «болтунов» (*gabblers*).

Во втором примере личное местоимение *we* идентифицирует автора со всеми, о ком идет речь. Автор иронически характеризует мораль общества «сверху»: он один из тех, у кого могут быть богатые родственники, к которым все высказывают самые нежные чувства (*How tenderly* ***we*** *look at her faults if she is a relative*), но истинные мотивы любви и почитания (*dignity*) в мире богатства связаны с крупным счетом в банке (*that balance at the banker's!*). Высмеивая такое почитание богатства, автор лишь желает всем читателям иметь побольше таких родственников (*and may every reader have a score of such*) – он понимает, что никакие угрозы не могут изменить существующее положение вещей. Ирония, с кото-

рой автор оценивает ситуацию, приподнимает его над ней, «остраняет» от включающего его *we* и смещает дейктический центр.

Новые формы взаимодействия авторской речи с речью персонажей, введенные Л. Стерном, стали ведущими в английской художественной прозе XX века в результате общей тенденции к субъективизации повествования, повышению роли личностного начала в литературе и искусстве и появлению новых моделей миропонимания. Психологизация прозы, усложнение ее субъектной структуры находит отражение в языке, который можно представить, согласно Бахтину, в виде «системы пересекающихся плоскостей», т. е. дискурсов разных субъектов, где автору принадлежит роль «приводного ремня», «организационного центра» пересечения плоскостей, где сходятся "диалогические нити" [21, с. 296–297]. Организуя речевое взаимодействие персонажей, автор запускает механизм интерсубъективного смыслопорождения, подключаясь к нему лишь в самых важных моментах его работы или сбоя в работе, когда происходит сгущение смысла, нарастание межсубъектного дискурсивного напряжения. Приведем несколько примеров:

1. ***Do not offend*** *the susceptibilities of* ***Society****, do not offend the susceptibilities of the* ***Church****. To avoid offending there is worth the sacrifice of any private feelings. The advantages of the* ***stable home*** *are visible, tangible, so many pieces of* ***property*** *there is no risk in the* ***status quo****. To break up a home is at the best a dangerous experiment, and selfish into the bargain.*

This was the case for the defence and young Jolyon sighed.

(Galsworthy, Man, p. 199) {17}

Последнее предложение говорит о том, что все предыдущее высказывание – горестное размышление молодого Джолиона, осмелившегося бросить вызов клану Форсайтов и нарушить статус-кво (*status quo)* – незыблемую стабильность дома (*the stable home*), что в лучшем случае (*at the best)*, как он признает, *a dangerous experiment*, так как преимущества стабильного дома очевидны (*visible, tangible)*. Посягательства на статус кво – вызов не только дому Форсайтов, это вызов всему обществу и церкви (*Society, Church*). Размышления Джолиона оформлены фактически как прямая речь (начальное предложение в повелительном наклонении – *Do*

not offend – повторяется как заповедь: Не оскорбляй!). Связь этой речи с темой всего произведения – *property* – говорит о ее значимости не только для Джолиона – это и авторская заповедь, о чем свидетельствует введение в фокус дискурса слов-концептов: *Society, Church, sacrifice, private, property, risk, experiment*. Эта обобщенность подчеркивает расширение интерсубъективного пространства речи персонажа («Я-Вы»), обращенной к Форсайтам, до границ социума, включающего всех его членов (и автора тоже). Такое расширение способен осуществить только сам автор.

2. *Her mind strayed back to the theatricals of their childhood. Were* ***we*** *preparing for the phoney-masks of adult life, which in due time* ***we*** *would don? or were* ***we*** *using the masks in a precocious effort to show up what lay behind them.* ***The mask can be the ruthless exposure of what the face tries to hide. The face itself is the supreme mask.***

(Lindsay, Masks, p. 112) {18}

Непрямое говорение автора начинается в рамках внутреннего монолога героини, вспоминающей детство и свое участие в театральных постановках. Она задается вопросом (обращенным к себе, уже Другой): *Were we preparing for the phoney-masks of adult life? or were we using the masks ...to show up what lay behind them*? Эта альтернатива – маска как символ фальшивости, т. е. лицемерия, взрослой жизни (*phoney-masks of adult life*) и маска как возможность показать, что она скрывает нечто (*to show up what lay behind*), – разрешается жестким выводом: само лицо – превосходная маска (*The face itself is the supreme mask*).

Здесь интерсубъективное пространство дискурса (Я – Другой) неоднородно в пространственно-временном отношении: героиня беседует с собой в детстве, вспоминая, с каким чувством она надевала маски в спектаклях. Перекидывая временной мостик к себе, она открывает новый смысл в масках. Авторский голос «помогает» ей в этом, расширяя интерсубъективное пространство за счет использования местоимения «*we*» в качестве дейктического центра и временного сдвига в речи (переход к настоящему времени в обобщающем заключении – *The mask* ***can be****.... The face ...****is*** *the supreme mask*). Причем, в этих двух предложениях весьма значима перестановка грамматического субъекта, уравнивающая лицо и маску. Последнее предложение является

итоговой метафорой лица-маски как образа современной жизни.

3. *Old Mrs. Winterbourn was fearfully enraged at this. Stupid tape, she said, it was. Why? Wasn't her baby son hers? Hadn't she borne him and therefore established complete possession of him for the rest of her natural life?* ***What can any woman mean to a Man in comparison with his mother?***

(Aldington, Hero, p. 183) {19}

В данном примере мать героя, заявляя свои права на сына, задается вопросами, в последнем из которых сталкиваются две смысловые позиции: ее и авторская. Автор не оспаривает права матери, но он знает ее лицемерие и вкладывает совершенно иной смысл в риторический вопрос: *What can any woman mean to a Man in comparison with his mother?* Об этом свидетельствует временной сдвиг, а также обобщающие ***any*** *woman*, ***a*** *Man*. Эти дейктические средства расширяют интерсубъективное пространство данного дискурса, смещая его дейктический центр.

Основной темой художественного дискурса XX века является отчуждение, одиночество человека в мире и поиски смысла жизни, понимания, своей идентичности и своего места в этом мире, способов преодоления его враждебности. Но разрабатывается эта тема по-разному, в зависимости от идеологии авторов, которые помещают конфликт либо в социальный контекст, либо в психологический или в бытовой. Если сравнить, например, дискурсы Г. Грина и С. Моэма, то обнаруживается близость ироничной позиции этих авторов, философская направленность их диалога с читателем, тематическая перекличка их произведений. Сравним два примера:

1.... *A faint breeze stirred the long leaves, which were serrated like the key-board of a piano; ...Why was* ***I*** *here?* ***I*** *was here because of a picture-postcard from my mother which could easily have gone astray – no odds at any casino could have been higher than that.* ***There are those who belong by their birth inextricably to a country, who even when they leave it feel the tie. And there are those who belong to a province, a county, a village,*** *but I could feel no link at all with the hundred or so square kilometres around the gardens and boulevards of Monte Carlo, a city of transients. I felt a greater tie here in the shabby land of terror, chosen for me by chance.*

(Greene, Comedians, p. 242–243) {20}

2. *I have an idea that some men are born **out of their due place**. Accident has cast them amid certain **surroundings**, but they have always a nostalgia for **a home** they know not. They are **strangers** in their **birthplace**, and the leafy lanes they have known from childhood or the populous street, in which they have played, remain but **a place of passage**. They may spend their whole lives **aliens** among their kindred and remain aloof among the only scenes thy have ever known. Perhaps it is this **sense of strangeness** that sends men far and wide in the search for **something permanent**, to which they may attach themselves...Perhaps, some deep-rooted atavism urges the wanderer back to lands which his ancestors left in dim beginnings of history. Sometimes a man hits upon **a place to which he mysteriously feels that he belongs**. Here is **the home** he sought and he will settle amid scenes that he has never seen before, among men he has never known, as though they were familiar to him from his birth. Here at last he finds **rest**.*

(Maugham, Moon, p. 186) {21}

Оба отрывка посвящены теме привязанности к дому, месту, где человек чувствует свою связь с ним (*feel the tie, feels that he belongs*), обретает покой (*finds **rest***), даже если находит такое место далеко от родины, места своего рождения (*birthplace*), где он испытывал «*a nostalgia*» и чувствовал себя чужаком «*stranger, alien*».

В первом примере из романа Г. Грина «Комедианты» автор выражает эту мысль сжато, по типу контраста, в рамках несобственно-прямой речи: *There are those who belong by their birth inextricably to a country, who even when they leave it feel the tie. And there are those who belong to a province, a county, a village...*, и эта мысль тесно впаяна в контекст – второе предложение непосредственно включено в повествование. Автор обобщает рассуждение рассказчика о непонятной привязанности к отнюдь не привлекательному месту, в котором он оказался случайно (*I felt a greater tie here in the shabby land of terror, chosen for me by chance*). Его обобщение носит социальный характер, так как автор делит всех людей на два типа в зависимости от их принадлежности к стране или к ее части (провинции), т. е. говорит о социальном масштабе личности.

Во втором примере из романа С. Моэма «Луна и грош» автор оформляет свою мысль как открытое рассуждение о психологической тяге человека к покою, стабильности,

постоянству, без которых люди даже в родном доме чувствуют себя «*out of their due place*» и рассматривают такой дом как «*a place of passage*», будучи «*strangers in their birthplace*», «*aliens among their kindred*». В таком состоянии некоторые люди отправляются на поиски «своего» места (*in the search for **something permanent**, to which they may attach themselves...)*. Иногда им удается найти такое место, с которым они чувствуют мистическую связь (*Sometimes a man hits upon a place to which he mysteriously feels that he belongs.*). Тогда, наконец, они обретают чувство дома, покоя (*Here is **the home** he sought..., Here at last he finds **rest**.*).

Первое и последнее предложения оказываются в диалогических отношениях вопроса и ответа, которые имплицитно возникают в связи с темой «*due place*», введенной автором в первом предложении. Что это такое (*due place*) для человека? Развивая эту тему, автор приходит к выводу, что *«due place»* – это то место, где человек обретает покой *«finds **rest**»*. Обобщенный характер всего рассуждения и вывода подчеркивается абстрактными существительными: *idea, nostalgia, lives, kindred, strangeness, men, atavism, history, a man, birth, rest.* Речь идет о человеке вообще, независимо от страны или другого места его пребывания. Это подчеркивается и вневременным характером рассуждения – оно не соотносится с конкретным временным отрезком или историческим периодом. Кроме этого, важно и обобщение на уровне субъектной структуры: не все ощущают свою «неуместность» – речь идет лишь о некоторых (*some men*), а из тех, кто отправляется на поиски «своего места», лишь единицы его находят (*Sometimes **a man** hits upon a place...*). В этом и заключается ирония судьбы, которая заставляет автора удивляться, недоумевать, и этим удивлением-недоумением он делится с читателем.

Художественный дискурс XX века особенно сложен в аспекте его субъектной структуры. Не менее сложен и его анализ. Воспринимая мир, созданный автором, читатель его «конструирует» на основе своего опыта и тех «указателей» в тексте, которые ограничивают перспективу, – ту субъектную точку зрения, из которой видятся изображаемые события, их время, место и характеризуемые действующие лица. В каждой дискурсивной ситуации такая точка зрения (т. е.

дейктический центр) может помещаться и вне, и внутри ее (ситуации). Другими словами, автор может передать содержание речи сам, словами другого персонажа или словами действующего лица (говорящего субъекта). Пространственно-временные координаты дискурса служат дейктическими референтами. Авторский диалогический дискурс создается «здесь и сейчас». Поэтому он сопровождается временным сдвигом, сдвигом дейктического центра. Прослеживая динамику таких сдвигов в повествовании, можно увидеть, как автор создает зоны диалогического контакта, т. е. выявить его диалогическую стратегию, установку на диалог, совместный поиск ответа на общие, волнующие всех вопросы современности.

3.2. ДИАЛОГ КАК СТРАТЕГИЯ АВТОРСКОГО ДИСКУРСА

Как общая стратегия художественного дискурса установка на Другого лингвистически еще не исследовалась, хотя проблема Другого в тексте, поставленная Бахтиным, широко обсуждается в разных аспектах и разных жанрах. Исследование диалогичности художественного текста проводится, преимущественно, с литературоведческих и культурологических позиций и касается, в основном, проблемы идентичности героя, репрезентации социальных групп, зависимого положения женщины в обществе, эволюции различных композиционных форм в рамках одного литературного направления [224; 226; 236; 245 и др.]. Например, представляющее для нас интерес литературоведческое исследование Н. А. Смирновой посвящено метатексту в художественном тексте. Автор рассматривает метатекст (авторский диалог в нашей терминологии) как параллельный текст, который «создает интенсивное игровое поле», а соотношение: текст-метатекст – в качестве модели романтического дискурса. При этом анализ ограничивается текстами произведений только четырех авторов (Дж. Г. Байрона, Т. Гарди, О. Уайльда, Дж. Фаулза), разработавших, по мнению автора, английскую модель «универсального» романа-метатекста [152]. Языковой аспект проявления диалогичности в подобных

исследованиях представлен незначительно и носит, как правило, подчиненный задачам поэтики характер. В лингвистическом плане больше исследован интертекстуальный аспект диалогичности в его цитатном проявлении, который рассматривается в большинстве случаев на материале дискурса одного автора [6; 111; 152 и др.].

Интертекстуальность, понимаемая как наличие в тексте элементов других текстов, присуща любому тексту. Если же рассматривать ее в качестве дискурсивной стратегии, то речь может идти только о постмодернистском литературном дискурсе, который создается как «мозаика цитаций» и для которого характерен отказ от универсальных смыслов («метанарративов»[1]); более того, метанарративы подвергаются развенчанию, деконструкции в этом дискурсе. Для реалистического художественного дискурса, который находится в фокусе нашего исследования, интертекстуальность не столь характерна; он сам участвует в создании метанарративов и в этом смысле противоположен «цитатному письму». Интертекстуальность, как подчеркивает В. А. Лукин, в большей степени присуща учебным, юридическим и, особенно, научным текстам [111].

В нашей постановке вопрос о стратегии – это вопрос об общей организации дискурса, которая охватывает не только последовательность его частей, но и такие аспекты, как смена коммуникативных ролей (масок), способы поддержания внимания, различные виды уточнения, закрепления контакта, проявления заинтересованности в понимании, разделении убеждений и правоты и т. д. Другими словами, это создание общего плана, или «сценария взаимодействия» [116], речевые индексы которого относятся к сфере дейксиса дискурса, имеющего метакоммуникативный характер [3]. Следовательно, речь идет о метакоммуникативной страте-

---

[1] Метанарративы – одно из ключевых понятий постмодернизма. Они организованы как нарративы и рассматриваются в качестве систем ценностей («объяснительных систем»), которые выполняют функцию организующих принципов при вербальном оформлении «знания» – т. е. в случае его дискурсивного представления. Постмодернизм, рассматривая мир как хаос на фоне «деформаций современности», характеризуется «недоверием к метанарративам», к которым относятся религия, история, наука, психология, искусство – любое «знание» [48].

гии или о создании «метатекстового каркаса», который, по мнению Е. В. Падучевой, является формальным аналогом понятия диалога. При этом она отмечает, что «в принципе, анализ текста должен выявить его метатекстовый каркас», который «соединяет разные проявления ...сознаний» повествователя и персонажей «в некую единую композицию». На языковом уровне текст отражает сознание через «вторичный дейксис» и несобственную прямую речь «со всеми ее лингвистическими атрибутами» [126, с. 411].

Иначе говоря, при создании текста автор прежде всего намечает его общую конструкцию, моделирует каркас, который служит опорой для дальнейшего построения и ориентиром внутри отмеченного пространства. Чтобы понять текст, нужно обнаружить этот каркас, дающий представление о ценности всей конструкции или, выражаясь словами М. Риффатера, о «риторической силе» и «лингвистических структурах правдоподобия» художественного текста, которые призваны передать «правду вымысла» [250].

В широком плане проблема диалога как дискурсивной стратегии связана, как видим, с понятием «метатекст». Определение этого понятия и его разработка А. Вежбицкой стали, по общему мнению, хрестоматийными, хотя интерес к проблеме метатекста появился только сейчас, когда лингвистика вплотную занялась исследованием дискурса во всех аспектах его организации. Эта проблема связана с конститутивной неоднородностью дискурса, с тем, что любая речь включает не только моменты содержания общения, но и моменты его формы, организации. Другими словами, дискурс включает в себя структуры, имеющие отношение к самому акту общения, т. е. метатекстовые элементы, за которыми стоит говорящий с его сознанием.

Согласно А. Вежбицкой, к метатекстовым элементам относятся, в основном, вводные слова и словосочетания с семантическим элементом «говорить», предполагающим говорящего (*одним словом, откровенно говоря, сказать по совести, между нами говоря, в строгом смысле слова, другими словами, по существу, иначе говоря, все-таки, стало быть* и т. п.). Метатекстовыми считаются также глаголы типа *заметить, повторить, обратить внимание, подчеркнуть, напомнить* и пр. в контексте безличных модальных оборотов

(приходится, надо, следует и т.п.), особенно характерных для сферы научного общения. Например: *Особое внимание следует обратить на тезис автора о причинах рассматриваемого явления. Необходимо подчеркнуть, что этот вывод заслуживает особого внимания* (Cf: *It should be noted that...Note that...*).

При анализе метатекстовых элементов выделяют не только отмеченные вводные конструкции, но и более крупные фрагменты текста, которые служат для переключения внимания адресата на наиболее важные моменты сообщения; они помогают ориентироваться в пространстве текста, выполняя роль «мета-организаторов» текста. В этом качестве они создают «метатекстовые нити» – слова и словосочетания, которые относятся к теме высказывания (*Что касается..., Насчет ..., Если речь идет о ....*), дистанции по отношению к отдельным элементам (словам) внутри предложения (*собственно говоря, почти, скорее*), связи между фрагментами текста (*кстати, между прочим, notabene*), частям текста, предшествующим данной (*ранее, там, это*). При этом сообщаемое «знание» квалифицируется как «аргумент», «мнение», «подход», «мысль», «идея» и т. д. Как правило, подобные констатации сопровождаются оценочными модификациями метадискурсивных выражений (*интересное замечание, серьезное наблюдение, важный пункт*). По мнению А. Вежбицкой, «метатекстовые нити могут выполнять самые различные функции: они проясняют «семантический узор» основного текста, соединяют различные его элементы, усиливают, скрепляют. Иногда их можно выдернуть, не повредив остального. Иногда – нет» [37, с. 421].

Как «инородное тело» они нарушают однородность текста, который становится не только сообщением о своей референтной ситуации, но и сообщением о себе самом как еще об одном референте. В связи с этим отмечается разное толкование метатекста у А. Вежбицкой и на основе работ Р. Якобсона [111]. Так, М. В. Ляпон относит к метатекстовым только те элементы, «при помощи которых говорящий контролирует свои операции с языком, осуществляет самоконтроль в процессе словесного оформления коммуникативного замысла. В строгом смысле слова «метатекст в тексте» – это вербализация контроля над вербализацией» [111, с. 78]. Как видно из этого определения, к метатексту не относятся ориентированные на субъект высказывания.

Представляется, что к метатексту следует отнести весь коммуникативный дейксис: и дискурс-ориентированные, и субъект-ориентированные элементы, которые составляют так называемый рефлексивный дискурс. Он является неотъемлемой частью любого дискурса, но его соотношение с основным, нерефлексивным дискурсом (т. е. его предметной частью) в разных дискурсивных практиках различно. Важную роль он играет в научном и публицистическом дискурсах, где критический, оценочный момент является стратегической составляющей высказывания.

Рефлексивный дискурс призван показать адресату, как читать, реагировать, оценивать то, что излагается автором. Дискурс-ориентированный метатекст обращает внимание на то, как и в какой последовательности соединены разные части текста (*однако, во-первых, далее, но ...После описания данных, они будут представлены в таблице...* и др.). Субъект-ориентированный метатекст создает модальную рамку, которая включает маркеры истинности, отношения, комментария (*возможно, наиболее вероятно, как правило, вполне уместно, согласно сторонникам этого подхода, трудно согласиться с тем, что...*), что составляет межличностное измерение дискурса.

В художественном дискурсе, как и в других типах дискурса, это измерение задается как стратегия. Однако реализуется она по-разному в разных дискурсивных сферах. Спецификой художественного дискурса в этом плане является условность, игровое начало в организации явного диалога и усложненные формы (смешанные типы речи), в которые облекается скрытый диалог автора с читателем и героями.

Диалогическая стратегия дискурса, отражая базовую структуру любого текста (его прототип), позволяет анализировать дискурс как процесс поиска возможного ответа на волнующий автора вопрос, т. е. как процесс смыслопорождения, в который вовлекается читатель, – поиск становится совместным и социально значимым.

Прототип текста в концентрированном виде проявляет его ключевые черты [45, с. 14] и задает программу поиска, а именно такую организацию процесса, при которой необходима «общая точка отсчета» как основа для понимания. В создании этой общей точки отсчета и общего интерсубъек-

тивного пространства и заключается стратегия авторского дискурса, так как в самой природе человека заложено отмеченное Б. Малиновским стремление к созданию «уз общности» между людьми, отражающееся в «фатическом общении» [237], которое часто выглядит как простой обмен словами и представлено в фатических речевых жанрах [65, с. 37].

Дискурсивные маркеры авторского диалога

Прототипические черты диалога, реализующие диалогическую стратегию автора, можно представить в виде системы *дискурсивных маркеров*, означающих зону диалогического контакта автора с адресатом. Они представляют собой лексические, синтаксические и стилистические средства диалогизации текста. Их особая комбинация свидетельствует либо об эксплицитном, либо об имплицитном характере авторского диалога.

К дискурсивным маркерам авторского диалога относятся *языковые средства, реализующие межличностную функцию*. Кроме рассматриваемых М. Холлидеем наклонения, модальности и оценочного отношения (mood, modality, attitude), мы рассматриваем в качестве диалогических маркеров также и средства, оформляющие непосредственный контакт и означивающие границу зоны диалогического контакта. Дискурсивными маркерами границы, за которой начинается зона авторского диалога, являются:

1) временной сдвиг

Прямой контакт в диалоге можно установить только «здесь и сейчас», следовательно, все повествование переводится в план настоящего времени.

All the world used her ill; ***said*** *this young misanthropist and* ***we may be pretty certain that persons whom all the world treats ill deserve entirely the treatment they get. The world is a looking-glass, and gives back to every man the reflection of his own face****. Frown at it, and it* ***will*** *in turn* ***look*** *sourly upon you, laugh at it and it is jolly, kind companion, and so let all young persons take their choice.*

(Thackeray, Fair, p. 26–27) {22}

В этом примере временной сдвиг начинается в рамках одного предложения, когда автор переходит от слов персонажа (*said this young misanthropist*), оформленных в прошед-

шем времени, к своему комментарию, представленному уже в настоящем времени: *and we **may be** pretty certain*, –который завершается развернутым, образным сравнением мира с зеркалом:

The world is a looking-glass... Настоящее время развернутой метафоры (образа мира как зеркала) придает ей универсальность (автор подчеркивает, что от самого человека вообще зависит, что он видит в зеркале), и неудивительно, что этот образ Теккерея стал классическим. Зона контакта дополнительно укрепляется переходом к обобщенно-интимизирующему *we* и каскадом обращений-императивов: *Frown..., laugh..., let...*;

2) смена повествовательного лица

Зона диалогического контакта начинается одновременно с временным сдвигом в повествовании еще и со сдвига в повествовании от третьего лица к повествованию от первого лица единственного или множественного числа. Например:

***It** was as if two people were arguing the matter; that mournful, desponding communion between **her** former self, and **her** present self. **Herself**, a day, an hour ago and **herself** now. For **we** have every one of **us** felt how a very few minutes of the months and years called life will sometimes suffice to place all time past and future in an entirely new light, will make **us** see the vanity of the criminality of the bygone, and so change the aspect of the coming time that **we** look with loathing on the very thing **we** have most desired. A few minutes may change **our** characters for life, by giving a totally different direction to **our** aims and energies.*

(Gaskell, Mary, p. 163) {23}

В этом примере сдвиг повествовательного лица начинается в третьем предложении, когда автор переходит от третьего лица единственного числа (***It was**...her*) к первому лицу множественного числа: *For **we have**...*Повествование сразу становится вместо безличного обобщенно-личным, где под «мы» подразумевается: мы все, люди, – и я, автор, и ты, читатель, и он, персонаж, и любой человек вообще. Читатель сразу из наблюдателя превращается в участника – он вовлекается в процесс сопереживания, разделения чувства или мысли автора – процесс сочувственного понимания – когда объект показывается не как предмет изображения, а как субъективный опыт переживания. Приведем еще один пример:

*Perhaps as **he** was lying awake then, **his** life may have passed before him – **his** early hopeful struggles, **his** manly successes and prosperity, **his** downfall in **his** declining years, and **his** present helpless condition – <...> Which, **I** wonder, brother reader, is a better lot, to die prosperous and famous, or poor and disappointed?*

(Thackeray, Fair, part 2, p. 329) {24}

В данном примере сдвиг в повествовании осуществляется через переход от третьего повествовательного лица к первому: *Which, **I** wonder*,... И, как и в предыдущем примере, повествование сразу становится интимно-личным и одновременно обобщающим, так как автор не отделяет себя от читателя. Он называет его братом-читателем *(brother-reader),* т. е. родственной душой, близким человеком, который разделяет его взгляды и на поддержку которого он может рассчитывать: вопрос, задаваемый автором, явно риторический, не требующий ответа. Автор не спорит с тем, что лучше (*a better lot*) умереть в богатстве и славе (*to die prosperous and famous*), чем в бедности и безнадежности *(poor and disappointed)*. Вопрос нужен для контакта, интимизации дискурса, закрепления общей основы понимания.

Если третье лицо выводит Других за пределы диалогической ситуации, то первое и второе делают других *участниками* процесса сотрудничества, создавая единое пространство диалога. Отношения Я-Ты принципиально отличны от отношений Я-он (она), так как создают единый мир, в котором они дополняют друг друга сменой ролей, различие между которыми конституирует определенный тип отношений. Например, мир искусства конституируется художником и зрителем (слушателем), волшебный мир – волшебником и героями его волшебства, мир знаний – учителем и учеником и т. д. Коммуникация в мире отношения Я-Ты делает каждое Я другим Я других, и в процессе смены коммуникативных ролей происходит становление их отношений, их языка, их самих, т. е. их преображение, чего нет в отношениях Я-он (она);

3) формы повелительного и сослагательного наклонения

Как справедливо утверждает М. Холлидей, межличностная функция предполагает реализацию определенных отношений между говорящими в общении, которые на языковом уровне проявляются в формах наклонения, средствах выражения модальности и оценочного отношения. Например:

So Jos used to go to sleep a good deal with his bandanna over his face and be very comfortable, and read all the English news and every word of Galiynani's admirable newspaper ***(may the blessings of all Englishmen who have ever been abroad rest on the founders and proprietors of that piratical print!)*** *and whether he woke or slept his friends did not very much miss him.*

(Thackeray, Fair, p. 347) {25}

В данном отрывке из романа Теккерея «Ярмарка тщеславия» автор иронически «благословляет» основателей газеты, которую читал его персонаж, как и все англичане за рубежом. Это авторское «благословение» оформлено вставкой в сослагательном наклонении (***may*** *the blessings...****rest***) внутри предложения, которое представлено, как и все повествование, в прошедшем времени: *Jos* ***used*** *to go...****woke*** *or* ***slept***... «Благословение» звучит иронически, так как модальность повествования (***admirable*** *newspaper)* приходит в столкновение с модальностью вставки (*that* ***piratical*** *print*) – два субъекта оценивают одну и ту же газету противоположным образом.

O Timon, Timon, ***had*** *I thy rhetoric! Who dares, who dares in purity of mankind stand upright and say <...>?* ***Let*** *me not rave, sweet gods,* ***let*** *me not rave.*

(Aldington, Hero, p. 65) {26}

В данном примере авторский диалог начинается с обращения в сослагательном наклонении ***(had*** *I thy rhetoric!...*) и заканчивается в повелительном: ***Let*** *me not rave*... Благодаря повтору императива (***Let*** *me* ***not rave****...****let*** *me* ***not rave***) и обращению к богам (*sweet gods*) это прямое слово автора звучит как молитва – необычно лишь употребление эпитета «*sweet*» в отношении к богам. Но это подчеркивает единство модального плана в реализации интерсубъективности;

4) интерсубъективный модальный план

В дискурс-анализе наклонение глагола, модальность[1] и оценка обычно анализируются совокупно, как модальный план дискурса [428; 212; 295 и др.], или модальная структура повествования, интерпретируемого как возможный мир. Модальный план дискурса включает кроме возможного мира, создаваемого автором, и реальный мир, на фоне

[1] Модальность интерпретируется здесь, вслед за Ф. Пальмером, как субъективная характеристика высказывания, как грамматикализация субъективного отношения и мнений говорящего [243].

которого строится возможный, а также возможные миры персонажей (их ментальные репрезентации) – иначе говоря, он предстает как интерсубъективный, или интермодальный план. Возможные миры персонажей включают мир желаний, мир знаний, мир интенций (т. е. планы и цели) и мир долга персонажей. При изображении автором «объективного» мира (мира от третьего лица) зона диалогического контакта выявляет различия в мирах персонажей и между «объективным миром» повествования – в результате возникает конфликт миров, который разрешается диалогически. Например:

Parallel straight lines*, Denis reflected,* ***meet only at infinity****. He might talk for ever of care-charmer sleep and she of meteorology till the end of time.* ***Did one ever establish contact with anyone? We are all parallel straight lines.*** *Jenny was only a little more parallel than most.*

(Huxley, Crome Yellow, p. 19) {27}

Конфликт интенциональных миров персонажей, констатируемый автором в несобственно-прямой речи главного героя (***he*** *might talk...of care-charmer sleep and* ***she*** *of meteorology*), снимается в диалогической зоне, где к внутреннему монологу героя, задающегося вопросом о принципиальной возможности общения двух разных людей *(Did* ***one*** *ever establish contact with* ***anyone****?),* подключается голос автора, представленный в виде ответа на вопрос героя – эта диалогическая структура объединяет оба голоса как две близкие смысловые позиции (***We are all*** *parallel straight lines*) и таким образом подчеркивает их значимость как для интерпретации мира героя, так и авторского замысла. Мысль, рожденная в этом диалоге (все мы – параллельные прямые линии), – это разделенный смысл, общая этическая позиция, которая, как представляется, может помочь человеку избежать конфликтов. Ироническое замечание о том, что Дженни была немного более параллельна, чем большинство (*a little more parallel than most),* говорит о том, что Дэнис примирился с мыслью о другости как условии общности всех.

Этот пример свидетельствует о том, что в художественном дискурсе, как и в других типах дискурса, мир знаний преобразуется в этический мир мудрости, а мудрость, как подчеркивал Бахтин, не поддается систематизации, ее

можно постичь только диалогически. При том лишь условии, если диалог ведется по «последним вопросам бытия». В связи с этим важно подчеркнуть, что наиболее значимые идеи, концепты, смыслы художественного дискурса – не просто результат авторского обобщения, а продукт динамики взаимодействия, совместного переживания «темы» в процессе диалогического общения автора с читателем и героем в интерсубъективном пространстве, возникающем при создании и чтении текста. Интерсубъективная модальность авторского диалога переводит повествование в план субъективных оценок, мнений и смысловых позиций, которые обобщенно описываются как «точка зрения» [168]. В силу этого зона диалогического контакта – стилистически высокозначимое, предельно насыщенное поле пересечения точек зрения, напряженное взаимодействие которых только и может породить новые смыслы. Приведем несколько примеров:

1. *Are we more intelligent than our ancestors? What a question for the British press or for those three* ***musketeers of publicity*** *cheap and silly?* ***Of tattered debates on torn topics – Shaw, Chesterton, and Belloc****! Shaw, yes, the* ***puritan Beaumarchais*** *– un coup de chapeau – but the others! To the goddess Ennui sung by* ***Pope,*** *the groans of the Britons. Who will deliver us from the Roman Catholic bores?*

(Aldington, Hero, p. 170) {28}

Это крайне эмоциональное рассуждение автора о лицемерии прессы обращено непосредственно к читателю, которого Р. Олдингтон берет в союзники *(Are* ***we****...; Who will deliver* ***us****...)* и таким образом выражает «разделенное», общее возмущение, не скупясь на оценки и эмоции. Все рассуждение облечено в форму диалога: в нем присутствуют не только вопросы и ответы, но и полемика *(yes,...but)*. Благодаря аллюзии в диалог вовлекаются Б. Шоу, Г. Честертон, Х. Беллок, А. Поп, П. О. Бомарше. Весь диалог насыщен экспрессивными средствами в результате обращения к тем, кто вызывает возмущение и протест: метафора *musketeers of publicity* в сопровождении «крепких» эпитетов *cheap and silly*, характеризующих публичность, относится к Б. Шоу, Г. Честертону и Х. Беллоку. Каскад риторических вопросов (первое, второе и последнее предложения) прерывается восклицаниями, передающими возмущение содержанием прессы,

которое оценивается как ***tattered*** *debates on* ***torn*** *topics,* где эпитеты *tattered и torn* благодаря аллитерации звучат пригвождающе.

2. ***We*** *toss away a flower that* ***we*** *are tired of smelling and do not wish to carry: But the rose – young woman – is not cast off with impunity.* ***A friend*** *in shape of man is always behind us to appropriate her.* ***He*** *that touches that rejected thing is larcenous. Willoughby had been sensible of it in the person of Laetitia; and by all the more that Clara's charms exceed the faded creature's he felt is now.*

(Meredith, Egoist, p. 269) {29}

Развернутая метафора, уподобляющая положение молодой девушки, которую разлюбили, надоевшему цветку, который выбрасывают (*We toss away a flower that we are tired of smelling and do not wish to carry),* представлена интерсубъективно: основание для сравнения (надоевший цветок, который выбрасывают) относится ко всем нам (*we toss away...we are tired*), а образное средство (*the rose – young woman*) подается с привлечением наблюдателя (а *friend...behind us*), который обвиняется в воровстве, если поднимает брошенный цветок *(he that touches that rejected thing is larcenous)*. Так противопоставляется общечеловеческая точка зрения (естественное отношение к увядшему цветку) и лицемерие обывателя, который спешит обвинить другого, подсматривая за ним и считая себя при этом его другом.

Исследование авторского дискурса в английской художественной прозе XVIII–XX вв. подтверждает также вывод Бахтина и других исследователей художественного дискурса о связанном с общей тенденцией к субъективизации повествования усложнении модальной структуры дискурса [9; 50; 126; и др.];

5) «фатические» языковые средства,
реализующие момент установления контакта: различные формы обращения к читателю или другому адресату (слова: *reader, you, friends, Sir, gentlemen, ladies, countrymen, mesdames* etc.):

1. *And now****, reader,*** *I hope thou wilt pardon this long digression, which seemed to me necessary ...*

(Fielding, Jones, p. 16) {30}

2. *But this is preposterous? A character is either "real" or "unreal" or "imaginary"? If you think that,* ***hypocrite lecteur****, I can only smile.*

(Fowles, Woman, p. 82) {31}

3. *To know nothing, or little, is in the nature of some husbands. To hide is the nature of how many women?* ***O ladies!*** *How many of you have surreptitious milliner's bills? How many of you have gowns and bracelets which you daren't show,...*

(Thackeray, Fair, part 2, p. 168) {32}

Слова-обращения *(reader, hypocrite lecteur, ladies),* используемые авторами в приведенных примерах, служат для поддержания контакта с читателем и введения его в изображаемый мир как бы за руку, сближая его с этим миром, интимизируя последний и одновременно приближая себя к читателю, делая его своим спутником. Обращения могут быть сдержанными (нейтральное *reader*), развернутыми и эмоциональными (в произведениях XVIII–XIX вв.), не только к читателям, но и к героям, Богу, природе, небесам, абстрактным силам и конкретным носителям добра и зла.

Характер обращений задается социальной структурой авторского диалога, которая может быть либо симметричной, либо асимметричной. В первом случае автор обращается к равному себе в социальном плане адресату, как, например, в просветительской прозе, или когда он обращается к идеальному читателю[1] – другу, соратнику, единомышленнику, с которым хорошо побеседовать, посидеть у камина, поделиться мыслью. Например:

Dear reader*! It rests with* ***you and me*** *whether, in our two fields of action, similar things shall be or not. Let them be!* ***We*** *shall sit with lighter bossoms on the hearth, to see the ashes of our fires turn grey and cold.*

(Dickens, Times, p. 319) {33}

Асимметричен диалог в случаях обращения автора к представителям иной социальной группы, иного исторического социума, иной идеологии (адресат-оппонент). Весьма показательны в этом отношении произведения таких писателей-диалогистов, как Л. Стерн, У. Теккерей и Ч. Диккенс. Приведем лишь несколько наиболее ярких примеров:

1. ***O, ye Powers! (for powers ye are, and great ones too)*** *– which enable mortal man to tell a story worth the hearing, – that kindly show him, where he is to begin it, – and where he is to end it, – what he is to put into it, – and what he is to leave out, – how much of*

[1] Типология адресата (идеальный, фиктивный и реальный адресаты) дана в монографии О. П. Воробьевой [45]. См. также [71].

it he is to cast into a shade, – and whereabouts he is to throw his light! – ***Ye, who preside*** *over this vast empire of biographical free-booters, and see how many scrapes and plunges your subjects hours fall into; –* ***will you do one thing? – …***

(Sterne, Tristram, p. 159) {34}

2. *Dead,* ***your Majesty****, Dead,* ***my lords and gentlemen****, Dead,* ***Right Reverends and Wrong Reverends of every order****. Dead,* ***men and women****, born with Heavenly compassion in your hearts...*

(Dickens, Bleak House, p. 668) {35}

3. ***Dearly beloved brethren, miserable sinners****, stand up, stand up to Jesus. Who will deliver us, who will deliver us from the Christians? O,* ***Lord Jesus****, come quickly and get it over!*

(Aldington, Hero, p. 127) {36}

В романе Теккерея «Ярмарка тщеславия» адресатная полифония обусловлена построением произведения как кукольного спектакля, в котором куклы оживают в силу режиссерской воли автора-кукольника, устраивающего маскарад и руководящего процессом надевания и снятия масок. Роль кукольника, оговоренная автором в предисловии романа, дает возможность автору вести открытый диалог с самыми широкими слоями публики (и с героями, и с читателями):

1. ***Thus,*** *my* ***dear and civilized reader, if you and I were…*** {37}

2. *O* ***brother weavers of motley****! Are there not moments when one grows sick of grinning and tumbling, and the jingling of cap and bells? This,* ***dear friends and companions****, is my amiable object – to walk with you through the fair....* {38}

3. *Oh, be humble,* ***my brother****, in your prosperity...* {39}

4. *Picture to yourself, oh,* ***fair young reader****, a worldly, selfish, graceless, thankless, religionless old woman, ...* {40}

5. *...* ***my son****, beware of that traveller!* {41}

6. *O* ***ignorant young creatures****! How little do you know the effect of rack punch!* {42}

7. *I appeal to the middle class. Ah,* ***gracious powers****! I wish you would send me an old aunt ...* {43}

Такое разнообразие адресатов создает впечатление, будто попадаешь вместе с автором на ярмарку с ее пестротой и многоголосием, и автор размышляет вслух о ярмарочных героях и товарах, обращается к разным участникам, выражая при этом свое отношение, оценку. Именно этот широкий диапазон оценок, настроений и чувств, передаваемых

обращениями, создает атмосферу ярмарки (*Vanity Fair*) как образа мира, представленного автором в заглавии;

6) *средства проксемики*: слова и словосочетания, указывающие на расстояние между автором и адресатом[1].

Расстояние измеряется либо внутри текстового пространства, либо за его пределами (в интертекстуальном пространстве). Выбор проксемических средств отражает не только пространственно-временные координаты, но также и характер или тип адресованности, то, как диалог начинается, поддерживается и завершается. В зависимости от расстояния диалогические отношения имеют следующие конфигурации:

а) диалог с ближним собеседником (внутритекстовое измерение), когда автор обращается к одному из своих персонажей и таким образом устанавливает с ним тесный контакт, выявляя свое отношение и оценку:

Oh, thou poor panting little soul! *The very finest tree in the whole forest, with the straightest stem, and the strongest arms, and the thickest foliage, wherein you choose to build and coo, may be marked, for what you know, and may be down with a crash ere long. What an old, old simile that is, between man and timber!*

(Thackeray, Fair, p. 153) {44}

Обращаясь к своей героине Эмилии, Теккерей выражает не только свое сочувствие и симпатию, но и комментирует создаваемый образ, который восходит к Библии, – сравнение человека с деревом (*old, old simile ...between man and timber).*

б) диалог с дальним собеседником (интертекстовое измерение), когда автор обращается к «авторитетному адресату» – идеальному читателю. Контакт, устанавливаемый в таком случае, весьма условен и поэтому, как правило, реализуется в сослагательном наклонении:

*Oh, **Shakespeare**! **Had** I thy pen! O **Hogarth**! **Had** I thy pencil! Then **would I draw** the picture of the poor serving man...*

(Fielding, Jones, p. 502) {45}

В данном примере, как и во всех случаях диалога с дальним собеседником, автор обращается к высшим силам, авторитетам, богу в минуты отчаяния, крайнего напряжения – в «узловых» моментах повествования, когда обычно решается судьба героя или намечается ее поворот.

---

[1] Вопрос о проксемике подробно изложен в кандидатской диссертации С. Ф. Чистой [173].

в) диалог с самим собой (интраперсональное измерение*)*, когда автор общается наедине со своим внутренним Я и его дискурс становится высокозначимым, обобщающим не только собственный опыт, но и опыт его поколения, его страны, времени и людей в целом. Например:

He covered page after page with wild words of sorrow, and wilder words of pain. ***There is a luxury in self-reproach. When we blame ourselves we feel that no one else has a right to blame us. It is a confession, not the priest that gives us absolution.***

(Wilde, Picture, p. 123) {46}

Обобщающий характер авторского вывода об угрызениях совести (*self-reproach*) и приоритете исповеди (*confession*), а не священника (*the priest*) в отпущении грехов (*absolution*) передается абстрактными существительными *luxury, self-reproach, confession, absolution*. Подобные размышления наедине с собой делают читателя не только свидетелем авторского автодиалога, но и приобщают его к миру мысли автора, т. е. к его когнитивной, или концептуальной, картине мира. Именно в такие моменты автор присоединяет свой голос к голосу своего героя, создавая полифонию через амбивалентные высказывания:

I was prepared to be persuasive, touching, and hortatory, admonitory and expostulating, if need be vituperative even, indignant and sarcastic; ***but what a devil does a mentor do when the sinner makes no bones about confessing his sin?***

(Maugham, Moon, p. 58) {47}

Внутренний монолог рассказчика-персонажа в этом примере сливается с авторской мыслью, представленной в виде вопроса – эта диалогически направленная структура объединяет оба голоса как две близкие смысловые позиции и таким образом подчеркивает их значимость как для интерпретации героя, так и авторского замысла;

7) ***семантический сдвиг к обобщению***, ведущий к созданию разделенного смысла: употребление абстрактных существительных, модальных слов и выражений, квалифицирующих и обобщающих метафор, означающих переход к интерсубъективности.

Последний пример из романа Моэма «*The Moon and Sixpence*» показывает, как образ мира, создаваемый автором, концептуализируется через диалог с Другим (героем):

авторская смысловая позиция, т. е. его отношение к миру, его оценка событий и героев, изображаемых в тексте, формулируется наиболее четко тогда, когда он преодолевает монологическую картину мира через полифонию, присоединяя свой голос к голосам героев (в современной прозе). Это осуществляется обычно в рамках несобственно-прямой речи, которая представляет собой «двуголосое слово». В последнем примере несобственно-прямая речь – это размышления рассказчика-персонажа о способах «достучаться» до человека, о невозможности понимания человека человеком, если желание общаться, помочь другому возникает только у одной стороны. И он задается вопросом, возможно ли вообще такое понимание, контакт с другим человеком: *but what a devil does a mentor do when the sinner makes no bones about confessing his sin?* Вопрос звучит риторически: используя временной сдвиг и сдвиг повествовательного лица (переход к третьему лицу), автор адресует этот вопрос не только себе, но и всем читателям, приглашая их к соразмышлениям и поиску ответа.

В классической прозе монологизм преодолевается через обращение к самым различным адресатам, что создает впечатление карнавала, многообразия мира (См. примеры из произведений Теккерея и Фильдинга).

Система концептов, складывающаяся в авторском диалоге, является сердцевиной, ядром всего авторского дискурса, так как она создается из основных концептов, к которым автор постоянно возвращается в своих произведениях, что составляет одну из тайн творчества (подобно мотиву «вечного возвращения» у Ницше), когда жизнь сводится «к повторению архетипических деяний, то есть к *категориям*, а не *событиям*» [183, с. 133]. Все «вечные проблемы» ставятся и решаются авторами в текстах диалогически, т. е. когда возможны различные варианты решения, в то время как жизнь выдвигает их диалектически (по принципу или-или, когда вариантов нет, вернее, они предстают как два взаимоисключающие пути или способы) и решения принимаются по самому трудному варианту. Приведем несколько примеров диалогической постановки таких проблем:

1. *And all that he had felt against those two was gone like a smoke in the long white presence of* ***Death***. ***When*** *comes it, how comes it – Death? Sudden reverse of all that goes before; blind setting forth on*

*a path that leads to – **where?** Dark quenching of the fire! The heavy, brutal crushing-out that all men must go through, keeping their eyes clear and brave unto the end!*

(Galsworthy, Man, p. 302) {48}

2. *I wondered if Abraham really had made **a hash of life. Is to do** what you most want, to live under the conditions that please you, in peace with yourself, to make **a hash of life; and is it success** to be an eminent surgeon with ten thousand a year and a beautiful wife? I suppose it depends on what meaning you attach to life, the claim of the individual, and the claim which you acknowledge to society.*

(Maugham, Moon, p. 189–190) {49}

Эти примеры показывают, что автор задается вопросом, только когда повествование затрагивает «больные» вопросы – концепты, ведущие к мучительным размышлениям о смысле бытия («death» в первом примере, «a hash of life» и «success» – во втором примере). Такие размышления помогают расширить или даже преодолеть пространственно-временную рамку повествования, сделать повествование глубже и значительнее, так как в месте его разрыва, на границе, создается «общая основа» диалога между автором и читателем – то, что их может объединить, сблизить, поддержать и укрепить контакт. Поддерживающее контакт, фатическое, общение, по мнению А. А. Брудного, призвано «социально обозначить общность, хотя бы временно возникшую» [32, с. 95] – оно отражает внутренне присущее человеку стремление к единению с другими людьми.

Следует отметить, что расстояние между собеседниками влияет на степень обобщения авторской мысли в диалоге: наибольшая степень обобщения достигается в диалоге с дальним собеседником и в автодиалоге, но характер обобщения здесь разный. Если в первом случае обобщение касается социальных, нравственных аспектов жизни человека, то во втором – это обобщения, в основном, психологического характера, затрагивающие проблемы внутреннего мира человека.

Таким образом, анализ авторского дискурса в аспекте диалога выявляет его неоднородность, его диалогическую природу – дискурс оказывается не конечным продуктом индивидуального самовыражения, а динамичным процессом речевого интерперсонального общения, в котором установка на Другого является дискурсивной стратегией ав-

тора. Эта стратегия прослеживается в наборе маркеров, означивающих зону диалогического контакта и реализующих функцию межличностного общения. Представленность маркеров в этом наборе может быть различной и в зависимости от их комбинации границы зоны контакта либо четко обозначены, либо нечетко, что дает основание выделить два типа авторского диалога:

а) *явный* и б) *скрытый*.

Полный набор маркеров, включающий временной сдвиг, изменение повествовательного лица, изменение наклонения глаголов и модального плана, фатические языковые средства, средства проксемики и семантический сдвиг к обобщению, свидетельствует о явном диалогическом дискурсе автора, который реализуется в четко обозначенных границах зоны контакта с адресатом. Нечетко обозначенная граница диалогической зоны появляется в случае непредставленности таких маркеров, как фатические средства и формы повелительного или сослагательного наклонения, т. е. если грамматически не выражен момент прямого обращения к адресату.

Явный авторский диалог характерен для английской художественной прозы XVIII–XIX вв., когда автор полноправно присутствовал на страницах своих произведений в качестве активного действующего лица и его прямое слово составляло отдельную «систему» – комментарий, наряду с другими четко выделяемыми системами: повествование, описание, диалог [215]. С появлением новой системы – внутреннего монолога, когда началось усложнение структуры художественного текста, явный авторский диалог уступил место скрытому, когда голос автора стал незаметно «подключаться» к голосу главного героя, рассказчика или наблюдателя в рамках несобственно-прямой речи.

Диалогические тактики авторского дискурса в английской художественной прозе

Интеракциональное, или диалогическое измерение текста, представленное как общая стратегия авторского дискурса, может быть описано как совокупность или определенный набор дискурсивных тактик, реализуемых в авторском

выборе средств диалогизации в каждом конкретном случае создания зоны контакта. Тактики интерпретируются нами в самом общем плане – как способы реализации стратегии, которые проявляются в типовых моделях коммуникативного поведения. Это «совокупности практических ходов в реальном процессе речевого взаимодействия» [87, с.19]. Диалогические тактики весьма разнообразны, но их можно обобщенно представить в связи со сменой авторских речевых масок. Так, нами выделяются:

режиссерские тактики, с помощью которых автор объясняет и уточняет ход повествования;

судейские тактики, к которым автор прибегает при выражении критического отношения к изображаемому;

философские тактики, позволяющие выявить суть изображаемых событий, явлений, характеров;

лирические тактики, используемые автором для создания эмоциональной «разрядки»;

металингвистические тактики, привлекающие внимание к выбору того

или иного слова, выражения, образного языкового средства.

Режиссерские тактики характерны для построения авторского дискурса в классической английской прозе, где автор открыто распоряжался ходом повествования, обращался к читателю с разъяснением своих композиционных приемов, сюжета, как бы одновременно с читателем выбирая правильный путь.

Среди режиссерских тактик можно выделить общие и частные. Общие тактики объясняют цель, задачу или композицию всего произведения. Например:

*Observe, I determined nothing upon this. – **My way** is ever to point out to the curious, different tracts of investigation, to come at the first springs of the events I tell; – not with a pedantic Fescue, or in the decisive manner of Tacitus, who outwits himself and his reader; – but with the officious humility of a heart devoted to the assistance merely of **the inquisitive**; – **to them I write**, – and by them I shall be read, – if any such reading as this could be supposed to hold out so long, to the very end of the world.*

(Sterne, Tristram, p. 51) {50}

В данном отрывке автор поясняет читателю свой метод (*my way*), который рассчитан на любознательных (*the*

inquisitive), – для них он пишет, и они его будут читать (*to them I write, – and by them I shall be read*); попутно он отрекается от манеры Тацита обманывать себя и читателя (*the decisive manner of Tacitus, who outwits himself and his reader*), определяя свою манеру как «*to point out to the curious, different tracts of investigation, to come at the first springs of the events I tell*». В этой шутливой манере и ведется вся беседа автора с читателем на протяжении всего произведения.

Частные тактики сводятся к пояснениям, напоминающим реплики в сторону. Например:

It happened that at that moment the lady of the caravan had her cup...to her lips, and that having her eyes lifted to the sky in her enjoyment of the full flavour of the tea, not unmingled possibility with just the slightest dash or gleam of something out of the suspicious ***– but this is mere speculation and not distinct matter of history –*** *it happened that, being thus agreeably engaged, she did not see the travellers when they first came in...*

(Dickens, Shop, p. 229–230) {51}

В приведенном примере пояснение автора, оформленное вставкой (*but this is mere speculation and not distinct matter of history*), призвано уточнить, с присущим автору юмором, что подмеченная им деталь не имеет отношения к рассказываемой истории, но сама история при этом оживает благодаря ее «остранению» авторской шуткой – введением иного дейктического центра, временным сдвигом.

Любопытны примеры, когда автор открыто регулирует дистанцию между собой и читателем или изображаемым миром:

And now, that I have carried this history so far in my own character and introduced these personages to the reader, ***I shall detach myself*** *from its further course, and leave those who have prominent and necessary parts in it to speak and act for themselves.*

(Dickens, Shop, p. 38) {52}

В данном отрезке дискурса автор объявляет читателю, что он отдаляется от истории (*detach myself from its further course*), предоставляя право героям самим говорить и действовать (*to speak and act for themselves*). Другими словами, он открыто меняет маску.

Обнажая таким образом режиссерские приемы, автор вовлекает читателя в игру воображения, которая напомина-

ет путешествие, странствие, приключение (XVIII век) или исследование, погружение, расследование, эксперимент (XIX–XX век). Другими словами, режиссерские тактики направлены на совместное творение изображаемого и воображаемого мира. Если в XVIII веке картина мира рисовалась как линейное разворачивание событий, как панорама, (горизонтальный образ жизни-дороги), то в XIX веке внешнее изображение жизни ограничивается хронотопом дома (замка, поместья, родового имения с его историей, людьми, тайнами и привидениями, где все и вся связано причинно-следственными отношениями (вертикальный образ предопределенной судьбы, жизни-рока). XX век создает голографическую картину мира – все повернуто внутрь, чем внимательнее вглядываешься, тем интереснее смотреть, и сам процесс наблюдения представляется волшебством или экспериментом, результат которого трудно предсказать. Сравним два примера:

1. *Reader, take care!* ***I have unadvisedly led thee to the top of as high a hill as Mr. Alworthy's****, and* ***how to get thee down*** *without breaking thy neck, I do not well know. However,* ***let us even venture to slide down together****; ...*

(Fielding, Jones, p. 16) {53}

2. *We think (unless we live in a research laboratory) that we have nothing* ***to discover****, and only things of the utmost importance to us concern the present of man. So much the better for us? Perhaps. But we are not the ones who will finally* ***judge****.*

(Fowles, Woman, p. 44) {54}

В первом примере автор в романе Фильдинга ведет читателя на вершину горы, какой представляется ему нравственная добродетельность персонажа. Глаголы *led ...to the top, get down, slide down* характеризуют путешествие. Во втором примере автор в романе Фаулза, беседуя с читателем, не берется судить человека, оставляя это другим. Глаголы *discover, concern, judge* характеризуют исследовательский подход к суждениям о человеке.

Судейские тактики наиболее ярко проявляются в английской художественной прозе XIX века. К ним прибегает автор для обнажения подлинного лица отрицательных персонажей, для срывания масок, раскрытия механизмов, причин и следствий отрицательных явлений в социальной

жизни, самих устоев общества. Говоря современным языком, судейские тактики нужны автору для идеологической деконструкции, и это требует особой точности и выразительности языка при оформлении обличительных пассажей в диалогическом дискурсе автора. Здесь анализ сочетается с синтезом в сложном логически построенном дискурсе. Рассмотрим пример:

And so day by day, nearer and nearer, came the deseased thoughts of John Barton. They excluded the light of heaven, the cheering sounds of earth. They were preparing his death.

***It is true**, much of their morbid power might be ascribed to the opium. **But** before you blame too harshly this use, or rather abuse**,** **try** a hopeless life, with daily cravings of the body for food. **Try**, not alone being without hope yourself, but seeing **all around you** reduced to the same despair, arising from the same circumstances; **all around you** telling (though they use no words or language), by their looks and feeble actions, that they are suffering and sinking under the pressure of want. Would you not be glad to forget life, and its burdens? And opium gives forgetfulness for a time.*

***It is true**, they who thus purchase it pay dearly for their oblivion; **but** can you expect the uneducated to count the cost of their whistle? **Poor wretches**! They pay a heavy price. **Days** of oppressive weariness and languor, whose realities have the feeble sickliness of dreams; **nights** whose dreams are fierce realities of agony; sinking health, tottering frames, incipient madness; this is the price of their whistle. **But** have you taught them the science of consequences?*

(Gaskell, Barton, p. 208) {55}

В этом отрывке автор анализирует причины, порождающие нечеловеческое существование рабочих в период чартизма в Англии. Он полон сочувствия к рабочим (*Poor wretches!)* и гневного возмущения в адрес истеблишмента, обозначенного обобщенным *you*: *but can **you** expect the uneducated to count the cost of their whistle? But have **you** taught them the science of consequences?* Оформленные риторическими вопросами, эти обращения звучат обвинением.

Лингвистически деконструкция осуществляется четким, риторическим построением дискурса: он состоит из двух абзацев, анафорически построенных (оба начинаются с *It is true*...). В обоих абзацах автор вначале утверждает факты:

1. ***It is true**, much of their morbid power might be ascribed to the opium.*

2. ***It is true**, they who thus purchase it pay dearly for their oblivion.* Но уже следующая фраза поворачивает эти факты обратной стороной, обнаруживая социальные причины, ведущие к описываемым явлениям – предложения начинаются с *but* и прямого обращения к *you*: 1. ***But** before **you** blame ...**try** a hopeless life,...2. **But** can **you** expect...?,* – которые знаменуют собой начало эмоционального подъема внутри каждого абзаца. Кульминацией в первом абзаце является третье предложение с параллельными конструкциями (*being without hope yourself, ... seeing all around you..., all around you telling...*), в котором нагнетаются формы причастия, подчеркивающие обычность, постоянный характер явлений и действий. Во втором абзаце эмоциональный подъем достигает высшей точки в четвертом предложении, построенном на перечислении (*days..., nights..., sinking health, telling frames, incipient madness*). В этом предложении одновременно используются стилистические приемы нарастания и ретардации (*days...whose, nights ...whose, health..., frames, ... madness; this is the price of their whistle*). Нарастание усиливается эпитетами *oppressive, feeble, fierce, sinking, tottering, incipient* и антитезой, которая по существу оказывается не противопоставлением, а сближением явлений (*days* – *nights* – антонимы, но в описываемой беспросветной жизни рабочих днем «*realities have the feeble sickliness of dreams*», а ночью «*dreams are fierce realities of agony*»).

Таким образом, судейская тактика помогает автору диалогически выстроить обвинительную речь в адрес власть имущих, используя весь запас лингвостилистических средств, делающих его дискурс ярким и эффективным.

Такими же развернутыми структурами реализуются ф и л о с о ф с к и е тактики автора в диалогическом дискурсе. К этим тактикам автор прибегает в случаях беседы, затрагивающей мировоззренческие проблемы. В прозе XVIII века преобладают именно такие беседы. Например:

*I have, in truth, observed, and shall never have a better opportunity than at present to communicate my observation, that the world are in general divided into **two opinions** concerning **charity**, which are the very reverse of each other. **One** party seems to hold, that all acts of this kind are to be esteemed as voluntary gifts, and however little you*

give (if indeed no more than your good wishes), you acquire a great degree of ***merit*** *in so doing.* ***Others****, on the contrary, appear to be as firmly persuaded that* ***beneficence*** *is a positive* ***duty****, and that whenever the rich fall greatly short of their ability in relieving the distresses of the poor, their pitiful largesses are so far from being meritorious, that they have only performed their duty by halves, and are in some sense more contemptible than those who have entirely neglected it.*

To reconcile these different ***opinions*** *is not in my power. I shall only add, that the givers are* ***generally*** *of the former sentiment, and the receivers are almost* ***universally*** *inclined to the latter.*

(Fielding, Jones, p. 664) {56}

Этот философский дискурс, хотя и ироничен, построен строго логически. Он призван уточнить позицию автора в отношении благотворительности, коль скоро речь в повествовании зашла о помощи беднякам. Эта тема вводится в первом предложении (*... the world are in general divided into* ***two opinions*** *concerning* ***charity***). Второе предложение представляет одну точку зрения на эту проблему. Третье предложение содержит контрмнение, что в логических терминах противопоставляется как тезис-антитезис. Наконец, последнее предложение можно рассматривать как вывод-синтез, представленный в виде комментария к изложенным двум мнениям. Весь дискурс может служить образцом ритмической организации мысли или, иначе, логического параллелизма. В этой связи уместно привести следующее высказывание: «...параллелизм – это иногда повтор грамматических конструкций и часто – слов, но главный принцип в нем – равновесие мыслей (*the balancing of thoughts alongside or against each other*). И это создает не только ритмическую организацию мысли (*a rhythmical thought-pattern)*, но также и, следовательно, ритм речи» [191, с. 65]. Этот ритм речи проявляется не только в общем построении всего дискурса, но и в построении отдельных его частей (во втором и третьем предложениях). Позиция же автора «выбивается» из этой стройной конструкции – откровенно насмешливая, она заключена в скобки «*and however little you give* ***(if indeed no more than your good wishes),*** *you acquire a great degree of merit in so doing*». Оформленная диалогически (об этом свидетельствует дейктический сдвиг – употребление *you* наряду с *I* и *they*), эта позиция поднимает автора над ситуацией.

Философские тактики прослеживаются также в многочисленных сентенционных замечаниях, которые характерны для всей английской художественной прозы. Эти замечания представляют собой афоризмы, парадоксы, максимы, сентенции, которые смещают фокус изображения, углубляют пространственно-временную перспективу повествования, так как отличаются универсальностью, автосемантичностью. Так автор поднимается над конкретикой изображаемых событий и читатель – вместе с ним. Помогает этому и ирония, как правило, сквозящая в подобных обобщениях:

1. *It is a very ill wind that blows nobody any good.* (Dickens, Pickwick, p. 498) {57}

2. *Every desired renewal of an existence is debased by being half alloy.*

(Hardy, Jude, p. 214) {58}

3. *Man is a creature born to habitudes.*

(Sterne, Tristram, p. 405) {59}

4. *There is no object more deserving of pity than the married bachelor.*

(Maugham, Moon, p. 170) {60}

5. *A woman who does not talk is a jewel in velvet.*

(Murdoch, Net, p. 17) {61}

Признанными мастерами сентенционных обобщений в английском художественном дискурсе являются Л. Стерн, Дж. Остин, Б. Шоу, О. Уайльд, С. Моэм, Г. Грин и многие другие. Появление сентенций сигнализирует не только о сдвиге в повествовании, о границе диалогической зоны, но и о выдвижении, особой значимости высказываемой мысли для всего дискурса. Именно поэтому сентенции часто оказываются в «сильных позициях» текста (в начале или конце всего текста, отдельных глав и частей), задавая соответствующий тон всему произведению. Такова, например, сентенция о счастливых и несчастливых семьях, открывающая «Анну Каренину» Л. Толстого, таковы начальные фразы романов Дж. Остин, С. Моэма, Г. Грина и др. Например, роман Дж. Остин «*Pride and Prejudice*» открывается следующей ироничной сентенцией:

It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife. {62}

Субъект здесь представлен обобщенно *universally* – речь идет об одной из общепризнанных истин, а неопределен-

ный артикль (*a truth, a single man, a good fortune, a wife*) подчеркивает отсутствие конкретного референта. Подобные сентенции являются важным средством концептуализации картины мира, представленной в произведении, – типизации художественной действительности, создаваемых образов, характеров.

Лирические тактики используются, когда автор переполняется чувствами в ходе повествования и не может не поделиться ими с читателем. Эмоциональное состояние автора передается «эмоциональным синтаксисом» – восклицательными и вопросительными предложениями, усеченными конструкциями, параллелизмом, элементами разговорности и т. п. Как отметил Ш. Балли, «эмоциональное выражение всегда тяготеет к восклицанию» [13, с. 351]. Если философский дискурс передает «логическую обнаженность» авторской мысли, которая облекается в классически построенное рассуждение, стремящееся к законченности, логической и интонационной цельности, то лирический дискурс демонстрирует эмоциональную обнаженность. Здесь отсутствует анализ – рисуется цельная картина, объединенная цельностью вызвавшего ее чувства. И если философские тактики ведут беседу к значительным выводам, то лирические тактики подчеркивают важность зачина, передающего эмоциональный заряд. Отсюда – особая роль начала лирического дискурса, выполняющего основную эмоциональную нагрузку. Например:

At length she gained the end of the ascent and stood upon the torrent top.

O*, the glory of the sudden burst of light; the freshness of the fields and wood, stretching away on every side, and meeting the bright blue sky; the cattle grasing in the pasturage; the smoke that, coming from among the trees, seemed to rise upward from the green earth; the children yet at their gambols down below –* ***all, everything, so beautiful and happy!***

(Dickens, Shop, p. 460–461) {63}

В данном случае лирический голос автора сливается с восторгом и радостью девочки, которая после долгих мытарств находит покой и человечность отношений в семье учителя. Эта неожиданная перемена в жизни меняет и ее восприятие окружающего мира. Автор передает ее радость,

разделяя это чувство с помощью эмоционального синтаксиса: междометие *O,* открывая высказывание, задает высокий градус эмоциональности номинативных конструкций, составляющих перечислительный ряд – *the glory..., the freshness..., the smoke..., the children... – all, everything so beatiful and happy!* Члены перечислительного ряда распространяются за счет однородных причастных оборотов: *the fields and wood,* ***stretching away*** *on every side, and* ***meeting the bright blue sky****; the cattle* ***grasing*** *in the pasturage; the smoke that,* ***coming****....*, которые как бы разворачивают картину природы, увиденную с холма. Эмоциональное завершение этой картины – обобщающее *all, everything* и эпитеты *beautiful and happy*, усиленные наречием *so*, позволяют интерпретировать весь дискурс как эмоциональный порыв, остановивший мысли героини и рассказ автора. Это впечатление закрепляется тем, что все чувства передаются одним развернутым предложением, в котором нет ни одной личной формы глагола.

Лирический голос автора может появляться и негромко. Более характерно для английской художественной прозы сдержанное проявление эмоций, когда отдельные фразы меняют тональность повествования, внося авторскую интонацию со-чувствия. Например:

1. ***How much worse is anticipation sometimes than reality!*** *How Mary dreaded that night, and how calmly it passed by!*

(Gaskell, Mary, p. 323) {64}

2. ***Alas!*** *It was this sister, this friend and companion, who was now the chief bane of Fanny's comfort.*

(Austen, Park, p. 339) {65}

3. ***The bitter irony of fate!*** *After all her efforts, intrigues and humiliations, Mrs, Garstin had died without knowing that her ambition, however modified by past disappointments, was at last achieved.*

(Maugham, Veil, p. 285) {66}

4. ***Passion!*** *He seemed, indeed, to have heard of it, and rules such as "A young man and a young woman ought never to be trusted together" were fixed in his mind...*

(Galsworthy, Man, p. 132) {67}

Такие лирические тактики используются автором для «настройки» читателя – подобно начальному аккорду, они задают тон дальнейшему изложению и его восприятию. Ис-

пользование лирических тактик ведет к созданию эмоционального контакта автора с адресатом, что сближает их субъектные позиции и роднит с героями «возможного мира». В результате этого упрочивается общая основа их общения, достигается моментальное понимание.

Металингвистические тактики выявляют авторскую заинтересованность в форме дискурса, в привлечении внимания читателя к этой форме, и ведут к созданию метадискурса. Благодаря этим тактикам происходит выдвижение отдельных слов, словосочетаний, фраз и образных выражений, которые обретают новую жизнь, окраску, интонацию, оказываясь в фокусе авторской языковой игры. Например:

1. *Mr. Pickwick turned his back and* – ***we will not say fled; firstly, because it is an ignoble term, and secondly – because Mr. Pickwick's figure was by no means adapted for that mode of retreat*** – *he trotted away, at as quick a rate as his legs could convey him;...*

(Dickens, Pickwick, p. 68) {68}

Оформленная вставкой реплика Диккенса о слове *fled* увязывается с фигурой мистера Пиквика, что наглядно демонстрирует референтное различие синонимов *flee – trot away – retreat*, одновременно характеризуя персонаж и создавая юмористический эффект.

2. *There must be something very comprehensive in this phrase of* ***"Never mind",*** *for we do not recollect to have ever witnessed a quarrel in the street, at a theatre, public room, or elsewhere, in which it has not been the standard reply to all belligerent inquiries.*

(Dickens, Pickwick, p. 370–371) {69}

Данное замечание Диккенса заставляет нас удивляться вместе с автором, что же такое всеобъемлющее (*something very comprehensive*) есть в выражении *Never mind*, что оно употребляется в любой ссоре *(a quarrel in the street, at a theatre, public room, or elsewhere*) в качестве стандартного ответа (*the standard reply*) на все агрессивные вопросы (*to all belligerent inquiries*). Предположение автора о столь широком значении этой фразы основывается на опыте – за модальным глаголом *must* следует каузальная структура *for we do not recollect to have ever witnessed*, заставляющая и читателя вспоминать свой языковой опыт.

3. ***It is astonishing what a different result one gets by changing the metaphor!*** *Once call the brain an intellectual stomach and one's*

ingenious conception of the classics and geometry as ploughs and harrows seems to settle nothing. But then it is open to someone else to follow great authorities, and call the mind a sheet of white paper or a mirror, in which case one's knowledge of the digestive process becomes quite irrelevant.

(Eliot, Mill, p. 175) {70}

В данном отрывке металингвистическая тактика направлена на образную сторону языка, обнаруживая интерес автора к когнитивному аспекту метафоры. Автор, по существу, объясняет метафорическую природу познания. На примере двух метафор *the brain – an intellectual stomach* и *mind – a sheet of white paper or a mirror* она анализирует метафорическую номинацию, показывая релевантность только определенного знания в каждом случае: если назвать мозг интеллектуальным желудком, активизируются знания особенностей пищеварительного процесса, в случае представления ума как зеркала или листа бумаги знание о пищеварении становится нерелевантным (*one's knowledge of the digestive process becomes quite irrelevant*). Несомненный лингвистический поворот этого дискурса, написанного в XIX веке, привлекает внимание актуальностью и сегодня, вызывая интерес к проблемам языкового творчества.

Следует подчеркнуть, что в процессе взаимодействия автора с читателем диалогические тактики, как правило, реализуются в сочетании одна с другой. Так, режиссерские тактики могут сочетаться с лирическими, философские с судейскими, лингвистические с режиссерскими и т. д. В каждом конкретном случае контекст задает то или иное сочетание диалогических тактик. Например:

Ah, Vanitas Vanitatum! which of us is happy in this world? Which of us has his desire? or, having it, is satisfied? – come, children, let us shut up the box and he puppets, for our play is played out.

(Thackeray, Fair, p. 412){71}

Данное прямое слово автора в конце книги сочетает в себе философскую тактику в начале (оно представляет диалог с самим собой о том, что все – суета сует «*Vanitas Vanitatum*» и нет счастья в подлунном мире *«which of us is happy in this world?») с* режиссерской, так как после риторических вопросов он, как бы очнувшись, поднимает взор на происходящее и вспоминает о своей роли кукольника. Автор обращается к

детям *(come, children*), основным зрителям кукольных театров, и объявляет о конце спектакля: *our play is played out*.

В произведениях Диккенса диалогический дискурс сочетает лирические тактики с судейскими, или обличительными. Так, в романе «Холодный дом», рассказывая о смерти бедного переписчика, автор обращается к погибшему, чтобы тот поднялся «призраком возмездия у одра многих болящих» и явился «постыдным свидетельством будущим векам о том времени, когда цивилизация и варварство совместно вели на поводу наш хвастливый остров». Далее следует:

***Come** night, **come** darkness, for you cannot come too soon, or stay too long, by such a place as this! **Come**, struggling lights into the windows of the ugly houses; and you who do iniquity therein, do it at least with this dread scene shut out! **Come,** flame of gas, burning so sullenly above the iron gate, on which the poisoned air deposits its witch-ointment slimy to the touch! It is well that you should call to every passer-by, "Look here!"*

(Bleak House, p. 151) {72}

Этот обличительный дискурс звучит как заклинание сил природы, которые автор призывает на помощь, проклиная царящее вокруг зло (*iniquity*), представленное эпитетами *ugly*, *dread*, *sullenly*, *poisoned*, *slimy*. Факт обращения к силам природы (***Come** night, **come** darkness..., **Come**, struggling lights..., **Come,** flame...*) – это стилистический прием апострофы, характерный для лирического дискурса. В сочетании с эмоциональным синтаксисом (все четыре предложения восклицательные) этот прием свидетельствует о лирической тактике в построении дискурса.

Однако уже во втором предложении дейктический центр смещается: автор обращается к тем, кто творит зло (***you** who do iniquity*). Эмоциональный накал, создаваемый повтором (глагол *come* в повелительном наклонении повторяется четыре раза в четырех, параллельно построенных предложениях), снижается просительным *do it at least with this dread scene shut out!*, произнесенным как бы вполголоса, а затем снова нарастает и достигает предела в призывном *"Look here!"* Подобная двуфокусность дискурса, его обращенность к разным адресатам – свидетельство сочетания разных тактик для достижения одной цели: создания и укрепления зоны диалогического контакта, где все чувства и мысли будут разделены, поняты, приняты.

Подобное сочетание разных тактик в пределах одного дискурса свидетельствует о смешанном характере проявления диалогической стратегии авторского дискурса. Смешанный характер диалогической стратегии закрепляется в смешанных структурах диалогического дискурса. Рассмотрим пример:

A long engagement is a partnership which one party is free to keep or to break, but which involves all the capital of the other.

***Be** cautious, then, **young ladies**; **be** wary how you engage. **Be** shy of loving frankly; **never tell** all you feel or (a better way still**) feel** very little. **See** the consequences of being prematurely honest and **mistrust** yourselves and everybody. **Get yourselves married** as they do in France, where the lawyers are the bridesmaids and confidants.*

(Thackeray, Fair, part 2, p. 222) {73}

Весь дискурс распадается на две части, что подчеркнуто графически (два абзаца). Первое предложение представляет собой ироническую сентенцию – автор начинает с обобщения, которое не предвещает никакой лирики. Другими словами, в первой части реализуется философская тактика, и следующая часть звучит неожиданно – вдруг автор обращается к юным леди *(young ladies*) с целым рядом невероятных, но конкретных в своей язвительности советов. И хотя общая ирония объединяет обе части дискурса, их эмоциональная тональность противоположна, что подчеркивается союзным словом *then*, фактически переводящим вторую часть в эмоционально иную плоскость: модальный план, создаваемый повелительным наклонением, становится диалогическим, что контрастирует с модальным планом первого абзаца, оформленного в изъявительном наклонении.

ВЫВОДЫ

1. Исследование художественной прозы в дискурсивно-диалогической парадигме позволяет выявить конститутивную неоднородность литературного текста не только в плане его структуры, композиции, но и в плане стратегии авторского дискурса. Установка на Другого, адресованность текста проявляется в авторском дискурсе на уровне прототипа: весь текст строится как реплика, ответ автора на вопрос (социальный или индивидуальный конфликт, пробле-

му), возникший в социокультурном контексте. Но текст – не готовый ответ, а процесс его поиска, который осуществляется в речевом взаимодействии автора с читателями и героями создаваемого в произведении «возможного мира». Смысл, рождаемый в этом взаимодействии, является разделенным и поэтому социально значимым, как значим и сам процесс вовлечения читателя в совместный поиск смысла-истины, так как и читатель, и автор становятся другими (автор меняет литературные маски, а читатель – идентичность, т. е. он идентифицирует себя с полюбившимися героями), что расширяет его ментальное пространство, обогащая новыми смыслами.

2. Диалогическая стратегия проявляется в создании особых зон контакта автора с адресатом, в которых осуществляется авторский диалог. Это может быть:

диалог с ближним собеседником (внутритекстовое измерение);

диалог с дальним собеседником (интертекстовое измерение);

диалог с самим собой (интраперсональное измерение).

Этот диалог формально обозначен диалогическими маркерами, к которым относятся языковые средства, реализующие межличностную функцию, а именно:

1) временной сдвиг;

2) смена повествовательного лица;

3) формы повелительного и сослагательного наклонения;

4) интерсубъективный модальный план;

5)«фатические» языковые средства;

6) средства проксемики;

7) семантический сдвиг к обобщению, ведущий к созданию разделенного смысла как общей основы межличностного общения.

3. В зависимости от того, в какой комбинации представлены эти дискурсивные маркеры, авторский диалог может быть либо явным, либо скрытым. Явный авторский диалог (в основном в классической английской прозе) представлен, как правило, полным набором диалогических маркеров, а в скрытом диалоге (в основном в современной прозе) отсутствуют фатические средства и формы повелительного и сослагательного наклонения, т. е. не выражен момент прямого обращения к адресату.

4. Общая диалогическая стратегия авторского дискурса реализуется в каждом конкретном случае создания зоны контакта определенным набором речевых тактик, прослеживаемых в выборе средств диалогизации. Так, в авторском дискурсе выделяются:

режиссерские тактики, с помощью которых автор объясняет и уточняет ход повествования;

судейские тактики, к которым автор прибегает при выражении критического отношения к изображаемому;

философские тактики, позволяющие выявить суть изображаемых событий, явлений, характеров;

лирические тактики, используемые автором для создания эмоциональной атмосферы в зоне контакта;

металингвистические тактики, привлекающие внимание к выбору того или иного слова, выражения, образного языкового средства и создающие метадискурс.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Какова цель авторского дискурса в художественном тексте? По каким диалогическим моделям строится авторский дискурс в художественном тексте?

2. Какова природа конститутивной неоднородности авторского дискурса?

3. Назовите дискурсивные маркеры диалогической стратегии автора в художественном тексте. Найдите их в следующем отрывке из художественного текста и определите границы диалогической зоны:

Marley was dead; to begin with. There is no doubt whatever about that. The register of his burial was signed by the clergyman, the clerk, the undertaker and the chief mourner. Scrooge signed it; and Scrooge's name was good upon Change, for anything he chose to put his hand to. Old Marley was as dead as a door-nail.

Mind! I don't mean to say that I know, of my own knowledge, what there is particularly dead about a door-nail. I might have been inclined, myself, to regard a coffin-nail as the deadest piece of ironmongery in the trade. But the wisdom of our ancestors is in the simile; and my unhallowed hands shall not disturb it, or the Country's done for. You will, therefore, permit me to repeat emphatically that Marley was as dead as a door-nail.

(Dickens, Carol, the beginning) {74}

4. В каких диалогических тактиках реализуется авторская стратегия диалога? Чем обусловлены стратегия и тактики авторского дискурса?

Определите характер диалогической тактики, выделив ее дискурсивные маркеры, в каждом из следующих примеров:

1. ***English spring flowers!*** *What an answer to our ridiculous "cosmic woe", how salutary, what a soft reproach to bitterness and avarice and despair, what balm to hurt minds! The lovely bulb-flowers, loveliest of the years, so unpretentious, so cordial, so unconscious, so free from the striving after originality of the gardiner's tamed pets! The spring flowers of the English woods, so surprising under those bleak skies, and the flowers of the English love so much and tend so skillfully in the cleanly wantonness of their gardens, as surprisingly beautiful as the poets of that bleak race! When the inevitable "fuit Ilium" resounds mournfully over London among the appalling crash of huge bombs and foul reck of deadly gases while the planes roar overhead, will the conqueror think regretfully and tenderly of the flowers and the poets?*

(Aldington, Death, p. 178) {75}

2. *A man's work reveals him. In social intercourse he gives you the surface that he wishes the world to accept, and you can only gain a true knowledge of him by inferences from little actions, of which he is unconscious,and from fleeting expressions, which cross his face unknown to him. Sometimes people carry to such perfection the mask they have assumed that in due course they actually become the person they seem. But in his book or his pictures the real man delivers himself defenceless...*

(Maugham, Moon, p. 154) {76}

3. *At least he paid for the monument – however unwillingly – with his life, while the generals as a rule came home safe and paid, if at all, with the blood of their men, and as for the politicians* ***– who cared for dead politicians sufficiantly to remember with what issues they were identified? Free Trade is less interesting than an Ashanti war, though the London pigeons do not distinguish between the two. Exegi monumentum****.*

(Greene, Comedians, p. 9) {77}

4. *...he entered upon a long narrative concerning the lady; which, as it contained many particulars highly to her dishonour,* ***we have too great a tenderness for all women of condition to repeat. We would cautiously avoid giving an opportunity to the future commentators***

on our works, of makimg any malicious application, and of forcing us to be, against our will, the author of scandal, which never entered into our head.

(Fielding, Jones, p. 759) {78}

5. *Gentle reader, may you never feel what I then felt! May your eyes never shed such stormy, scalding, heart-wrung tears as poured from mine. May you never appeal to Heaven in prayers so hopeless and so aganized as in that hour left my lips; for never may you, like me, dread to be the instrument of evil to what you wholly love.*

(Bronte, Eyre, p. 363) {79}

6. *...there lay ...the body of the Chancery prisoner who had died the night before, awaiting the mockery of an inquest.* ***The body! It the lawyer's term for the restless mass of cares and anxieties , affections, hopes and griefs, that make up the living man***.

(Dickens, Pickwick, p. 718) {80}

7. *The* ***world*** *hath been often compared to the* ***theatre****; and many grave writers, as well as the poets, have considered human* ***life*** *as a great* ***drama****,...The worst of men generally have the words 'rogue' and 'villain' most in their mouths, as the lowest of all wretches are the aptest to cry out low in the pit.*

(Fielding, Book 7, chapter 1) {81}

5. Прочитайте следующий рассказ С. Моэма и на основе дискурсивных маркеров диалога найдите его диалогическую рамку, заданную диалогической стратегией автора.

SALVATORE

(by William Somerset Maugham)

I wonder if I can do it.

I knew Salvatore first when he was a boy of fifteen with a pleasant, ugly face, a laughing mouth and care-free eyes. He used to spend the morning lying about the beach with next to nothing on and his brown body was as thin as a rail. He was full of grace. He was in and out of the sea all the time, swimming with the clumsy, effortless stroke common to the fisher boys. Scrambling up the jagged rocks on his hard feet, for except on Sundays he never wore shoes, he would throw himself into the deep water with a cry of delight. His father was a fisherman who owned his own little vineyard and Salvatore acted as nursemaid to his two younger brothers. He shouted to them to come inshore when they ventured out too far and made them dress when it was time to climb the hot, vineclad hill for the frugal midday meal.

But boys in those Southern parts grow apace and in a little while he was madly in love with a pretty girl who lived on the Grande Marina. She had eyes like forest pools and held herself like a daughter of the Caesars. They were affianced, but they could not marry till Salvatore had done his military service, and when he left the island which he had never left in his life before, to become a sailor in the navy of King Victor Emmanuel, he wept like a child. It was hard for one who had never been less free than the birds to be at the beck and call of others; it was harder still to live in a battleship with strangers instead of in a little white cottage among the vines; and when he was ashore, to walk in noisy, friendless cities with streets so crowded that he was frightened to cross them, when he had been used to silent paths and the mountains and the sea. I suppose it had never struck him that Ischia, which he looked at every evening (it was like a fairy island in the sunset) to see what the weather would be like next day, or Vesuvius, pearly in the dawn, had anything to do with him at all; but when he ceased to have them before his eyes he realised in some dim fashion that they were as much part of him as his hands and his feet. He was dreadfully homesick. But it was hardest of all to be parted from the girl he loved with all his passionate young heart. He wrote to her (in his childlike handwriting) long, ill-spelt letters in which he told her how constantly he thought of her and how much he longed to be back. He was sent here and there, to Spezzia, to Venice, to Ban and finally to China. Here he fell ill of some mysterious ailment that kept him in hospital for months. He bore it with the mute and uncomprehending patience of a dog. When he learnt that it was a form of rheumatism that made him unfit for further service his heart exulted, for he could go home; and he did not bother, in fact he scarcely listened, when the doctors told him that he would never again be quite well. What did he care when he was going back to the little island he loved so well and the girl who was waiting for him?

When he got into the rowing-boat that met the steamer from Naples and was rowed ashore he saw his father and mother standing on the jetty and his two brothers, big boys now, and he waved to them. His eyes searched among the crowd that waited there, for the girl. He could not see her. There was a great deal of kissing when he jumped up the steps and they all, emotional creatures, cried a little as they exchanged their greetings. He asked where the

girl was. His mother told him that she did not know; they had not seen her for two or three weeks; so in the evening when the moon was shining over the placid sea and the lights of Naples twinkled in the distance he walked down to the Grande Marina to her house. She was sitting on the doorstep with her mother. He was a little shy because he had not seen her for so long. He asked her if she had not received the letter that he had written to her to say that he was coming home. Yes, they had received a letter, and they had been told by another of the island boys that he was ill. Yes, that was why he was back; was it not a piece of luck? Oh, but they had heard that he would never be quite well again. The doctors talked a lot of nonsense, but he knew very well that now he was home again he would recover. They were silent for a little, and then the mother nudged the girl. She did not try to soften the blow. She told him straight out, with the blunt directness of her race, that she could not marry a man who would never be strong enough to work like a man. They had made up their minds, her mother and father and she, and her father would never give his consent.

When Salvatore went home he found that they all knew. The girl's father had been to tell them what they had decided, but they lacked the courage to tell him themselves. He wept on his mother's bosom. He was terribly unhappy, but he did not blame the girl. A fisherman's life is hard and it needs strength and endurance. He knew very well that a girl could not afford to marry a man who might not be able to support her. His smile was very sad and his eyes had the look of a dog that has been beaten, but he did not complain, and he never said a hard word of the girl he had loved so well. Then, a few months later, when he had settled down to the common round, working in his father's vineyard and fishing, his mother told him that there was a young woman in the village who was willing to marry him. Her name was Assunta.

"She's as ugly as the devil," he said.

She was older than he, twenty-four or twenty-five, and she had been engaged to a man who, while doing his military service, had been killed in Africa. She had a little money of her own and if Salvatore married her she could buy him a boat of his own and they could take a vineyard that by a happy chance happened at that moment to be without a tenant. His mother told him that Assunta had seen him at the *festa* and had fallen in love with him. Salvatore smiled his sweet smile and said he would think about it. On

the following Sunday, dressed in the stiff black clothes in which he looked so much less well than in the ragged shirt and trousers of every day, he went up to High Mass at the parish church and placed himself so that he could have a good look at the young woman. When he came down again he told his mother that he was willing.

Well, they were married and they settled down in a tiny white-washed house in the middle of a handsome vineyard. Salvatore was now a great big husky fellow, tall and broad, but still with that ingenuous smile and those trusting, kindly eyes that he had had as a boy. He had the most beautiful manners I have ever seen in my life. Assunta was a grim-visaged female, with decided features, and she looked old for her years. But she had a good heart and she was no fool. I used to be amused by the little smile of devotion that she gave her husband when he was being very masculine and masterful; she never ceased to be touched by his gentle sweetness. But she could not bear the girl who had thrown him over, and notwithstanding Salvatore's smiling expostulations she had nothing but harsh words for her. Presently children were born to them.

It was a hard enough life. All through the fishing season towards evening he set out in his boat with one of his brothers for the fishing grounds. It was a long pull of six or seven miles, and he spent the night catching the profitable cuttlefish. Then there was the long row back again in order to sell the catch in time for it to go on the early boat to Naples. At other times he was working in his vineyard from dawn till the heat drove him to rest and then again, when it was a trifle cooler, till dusk. Often his rheumatism prevented him from doing anything at all and then he would lie about the beach, smoking cigarettes, with a pleasant word for everyone notwithstanding the pain that racked his limbs. The foreigners who came down to bathe and saw him there said that these Italian fishermen were lazy devils.

Sometimes he used to bring his children down to give them a bath. They were both boys and at this time the elder was three and the younger less than two. They sprawled about at the water's edge stark naked and Salvatore standing on a rock would dip them in the water. The elder one bore it with stoicism, but the baby screamed lustily. Salvatore had enormous hands, like legs of mutton, coarse and hard from constant toil, but when he bathed his children, holding them so tenderly, drying them with delicate

care, upon my word they were like flowers. He would seat the naked baby on the palm of his hand and hold him up, laughing a little at his smallness, and his laugh was like the laughter of an angel. His eyes then were as candid as his child's.

I started by saying that I wondered if I could do it and now I must tell you what it is that I have tried to do. I wanted to see whether I could hold your attention for a few pages while I drew for you the portrait of a man, just an ordinary fisherman who possessed nothing in the world except a quality which is the rarest, the most precious and the loveliest that anyone can have. Heaven only knows why he should so strangely and unexpectedly have possessed it. All I know is that it shone in him with a radiance that, if it had not been so unconscious and so humble, would have, been to the common run of men hardly bearable. And in case you have not guessed what the quality was, I will tell you. Goodness, just goodness. {82}

Ответьте на следующие вопросы:

1. К кому обращены слова автора в первом и последнем абзаце? Какие диалогические тактики авторского дискурса обнаруживаются в этих абзацах?

2. Проанализируйте стратегическую организацию авторского дискурса в рассказе, опираясь на следующий анализ диалогической позиции автора в нем.

«*Salvatore*» – это рассказ о молодом человеке по имени, вынесенном в заглавие. Автор начинает рассказ с прямого заявления о своей затруднительной позиции – неуверенности в том, сможет ли он донести до читателя свой замысел: *I wonder if I can do it.*

Эта интригующая фраза становится понятной только в конце, когда автор дает ей объяснение:

I started by saying that I wondered if I could do it and now I ***must tell you*** *what it is that I have tried to do. I wanted to see whether I could hold* ***your*** *attention for a few pages while I drew* ***for you*** *the portrait of a man, just an ordinary fisherman who possessed nothing in the world except a quality which is the rarest, the most precious and the loveliest that anyone can have. Heaven only knows why he should so strangely and unexpectedly have possessed it. All I know is that it shone in him with a radiance that, if it had not been so unconscious and so humble, it would have been to the common run of men hardly bearable. And in case* ***you*** *have not guessed what the quality was****, I will tell you****. Goodness, just goodness.* {82}

Таким образом, рассказ помещен в диалогическую рамку, которая оформляет авторскую позицию – беседу с читателем о главном в человеке: доброте и готовности помогать людям, естественном желании пойти навстречу другому человеку, понять его и действовать с учетом интересов другого. Сам рассказ о Сальваторе, которого автор знал с детства, с пятнадцати лет, воспринимается в таком обрамлении как исключительная история.

Жизнь этого юноши была нелегкой (он был рыбаком, как и его отец): старший сын в семье, он должен был присматривать за младшими братьями; влюбившись в красивую девушку и обручившись с ней, он должен был, прежде чем жениться, отправиться на военную службу в морском флоте, где заболел ревматизмом, и его свадьба не состоялась. Он не озлобился, женился на девушке, которая его полюбила и приняла таким, каким он стал после военной службы: больным, неспособным на тяжелый труд рыбака. Но они были счастливы с двумя детьми, которым он посвящал все свое свободное время.

Автор подчеркивает, что Сальваторе занимался детьми с нежностью и заботой: *...when he bathed his children, holding them **so tenderly**, drying them with **delicate** care, upon my word they were **like flowers**. He would seat the naked baby on the palm of his hand and hold him up, laughing a little at his smallness, and his laugh was like **the laughter of an angel**. His eyes then were as **candid** as his child's.* [82]

Эпитеты ***tenderly, delicate, candid,*** а также сравнения ***like flowers,*** *like* ***the laughter of an angel*** характеризуют не только отношение Сальваторе к детям, но и его самого, так как в своей искренности, открытости, доброте и деликатности, доверчивости и нежности он был похож на ребенка.

Таким образом, диалогическая позиция автора в рассказе задает стратегию развертывания последнего и одновременно – стратегию его интерпретации, направленную на выявление «человека в человеке», что означает то, как человек относится к другому человеку.

Глава IV

АВТОРСКИЙ ДИАЛОГ КАК СТРУКТУРА ДИСКУРСИВНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Как структура диалогический дискурс автора в художественном тексте – это знаковый комплекс, который представляет собой единство формы, содержания и функции. В качестве знакового комплекса авторский диалог служит сигналом появления автора на страницах своего произведения в одной из литературных масок, которая и задает тон – общий характер диалогического дискурса и, соответственно, его язык. Традиционно такое появление автора анализируется как внесюжетные элементы текста – комментарии, попутные замечания автора, «режиссерские» пояснения, лирические отступления, – которые вводят читателя «в мир авторского идеала». Они определяются как «эмоциональная беседа автора с читателем», которая создает «образ автора-повествователя, возвышающегося над изображаемым, порой творящего над ним суд» [90, с. 214]. Основная функция, следовательно, определяется как «Switchengeschichte», т. е. функция задержания или торможения действия [144, с. 11].

Дискурсивный анализ этой «эмоциональной беседы автора» в английской художественной прозе XVIII–XX вв. показывает, что ее основная функциональная нагрузка связана не столько с композицией текста, сколько с ее вкладом в процесс смыслопорождения, в организации которого структурный компонент подчинен прагматическому, т. е. авторской интенции – установке на контакт, достижение диалогического согласия.

Соотношение структуры и прагматики – чрезвычайно актуальная проблема, которая сейчас активно обсуждается в лингвистике и в смежных с ней гуманитарных науках. На смену редукционистского анализа понятия структуры, которое противопоставляется понятию речевого действия, деятельности, приходит конструктивистское понимание структуры как производного от действия и взаимодействия. Эта идея согласуется с современным пониманием текста как

интенционального объекта, т. е. объекта, который структурируется субъектом в соответствии с определенной целью, интенцией. Вопрос о прагматической мотивированности языковой формы вообще – один из широко дискутируемых сегодня вопросов, что подробно освещено в [25].

Структура диалогического дискурса тесно связана с реализацией диалогических тактик и может быть представлена по-разному, в зависимости от принадлежности к явному или скрытому типу авторского диалога.

4.1. ЯВНЫЙ АВТОРСКИЙ ДИАЛОГ В АНГЛИЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ

Явный диалогический дискурс автора представляет собой, как правило, законченный отрезок повествования, состоящий из нескольких предложений, связанных единством темы и цели. Эта связь находит свое выражение в лексических, грамматических, синтаксических и стилистических средствах, используемых и организуемых автором для выражения своей ценностно-смысловой позиции. Объединенные таким образом предложения предстают как тесно спаянное структурно-семантическое и прагматическое единство, обладающее всеми признаками самостоятельной единицы – *высказывания сверхфразового уровня*, которая может быть описана в терминах диалогической связности.

Подобные высказывания структурированы по диалогической модели «я – ты», отражающей ситуацию непосредственного общения, т. е. речевого взаимодействия в конкретной ситуации. Структурно этой ситуации наиболее естественно соответствует вопросно-ответный комплекс, побудительная конструкция и другие формы выражения интенциональности. Рассмотрим пример авторского диалога из романа Т. Гарди «Отчаянные средства» («Desperate Remedies»):

Early one morning they departed from their native town, <...> Then the town pitied their want of wisdom in taking such a step...

But what is wisdom really? *A steady handling of any means to bring about any end necessary to happiness. Yet whether one's end be the usual end – a wealthy position in life – or no, the name of* ***wisdom is*** *seldom applied but to the means to that usual end.* (p.18) {83}

В данном отрывке автор задается вопросом (с этого вопроса и начинается его диалог – *But what is wisdom really?*) о том, что такое мудрость, когда повествование касается событий, ведущих к размышлениям о смысле бытия. Эти размышления помогают расширить или даже преодолеть пространственно-временную рамку повествования, сделать повествование глубже и значительнее, так как в месте его разрыва, на границе, создается «общая основа» диалога между автором и читателем – то, что их может объединить, сблизить, поддержать и укрепить контакт. В художественном дискурсе, как мы уже отмечали, автор выражает естественное стремление людей к единению, находя то общее, что одинаково волнует и объединяет всех, несмотря на существующие социальные, культурные, национальные и любые другие различия, границы и барьеры. В этом стремлении и заключается диалогическая стратегия авторского дискурса, которая, с одной стороны, выявляет его интенциональность, а с другой – объясняет способы его структурирования.

Таким образом, вопросно-ответная структура авторского дискурса (как в приведенном примере) подчеркивает его диалогическую природу – дискурс оказывается не конечным продуктом индивидуального самовыражения, а динамичным процессом речевого общения, в котором установка на Другого является дискурсивной стратегией автора.

Прагматическое единство явного авторского диалога

Представляя собой развернутое сверхфразовое единство, явный авторский диалог, как правило, передает авторскую ценностно-смысловую позицию по одной из волнующих автора проблем: социальных, психологических, мировых, – соотнося, при этом, свое мнение с существующими по этой проблеме другими мнениями. Такая диалогическая позиция и приводит к разделенному смыслу, который рождается в рамках зоны контакта.

Прагматический аспект авторского прямого слова связан с его функционированием в составе всего художественного текста и авторского дискурса, в частности. В качестве знакового комплекса авторское прямое слово сигнализирует

о смене авторской роли, его появлении в новой литературной маске, которая меняет дейктический центр, а с ним – и общий характер авторского дискурса, его язык, интонацию и стилистику. Рассмотрим этот аспект авторского диалогического дискурса на примере.

And numerous indeed are the hearts to which ***Christmas*** *brings a brief season of happiness and enjoyment. How many families whose members have been* ***dispersed and scattered*** *far and wide, in the restless struggles of life, are then* ***reunited****, and* ***meet*** *once again in that* ***happy state of companionship and mutual good-will,*** *which is a source of such pure and unalloyed* ***delight****, and one so incompatible with the cares and sorrows of the world, that the religious belief of the most civilized nations and the rude traditions of the roughest savages, alike number it among* ***the first joys*** *of a future state of existence, provided for the blest and happy! How many* ***old recollections*** *and how many dormant* ***sympathies****, does* ***Christmas time*** *awaken!*

(Dickens, Pickwick, p. 422) {84}

Прагматическая направленность данного дискурса обусловлена авторской интенцией – передать атмосферу счастья и радости (*happiness and enjoyment)*, дружеского общения и общего доброжелательства (*happy state of companionship and mutual good-will)*, объединяющих людей, их семьи на Рождество и вызывающих такое наслаждение (delight), которое несовместимо с заботами и печалями мира (*incompatible with the cares and sorrows of the world*) и относится к радостям будущей счастливой жизни (*the first joys of a future state of existence, provided for the blest and happy*).

Созданная Диккенсом языковыми средствами атмосфера единения людей в радости – это тот «общественно значимый смысл» [155], который пережил автора: англичане и сейчас ассоциируют атмосферу Рождества, рождественской погоды (описанной Диккенсом в другом контексте) с настроением, переданным Диккенсом. Для создания этого настроения используются средства «высокого стиля»: книжная лексика (*unalloyed, dormant*), сложное построение высказывания (с сочинением и подчинением), инверсия в первом предложении (*And numerous indeed are...*), начальный параллелизм второго и третьего предложений (они начинаются с *How many...*), перифраз *(state of existence* вместо *life*), полисиндетон (нагнетание союза *and:* ***And*** *numerous...****and***

scattered far ***and*** *wide…****and*** *meet …****and*** *mutual good-will…pure* ***and*** *unalloyed delight,* ***and*** *one …*– 12 употреблений в трех предложениях, что усиливает тему единения). Кроме этого, используется антитеза: *the most civilized nations – the roughest savages.* И, наконец, интонация восклицания завершает создание торжественной семейной атмосферы, царящей в доме на Рождество.

Здесь налицо прагматическое единство всего дискурса: экспрессивные средства подчинены задаче реализации авторской интенции – передать через праздничную атмосферу диалогический «образ согласия» [148, с. 22] в мире, разделенном противоречиями, разногласиями, социальными и культурными различиями.

Передача социально ценностного подхода автора к событиям и персонажам составляет суть глубинной прагматики авторского диалогического дискурса: его «эмоциональной беседы с читателем», его комментариев, философско-публицистических отступлений, метадискурса, попутных «режиссерских» замечаний и других вставок. Здесь автор, в отличие от изображенной коммуникации миметического дискурса, восстанавливает первоначальную коммуникативную ситуацию – непосредственное общение с читателем, проявляя заинтересованность в том, чтобы его поняли, правильно восприняли и разделили его точку зрения.

Для этого нужна, по словам Якобсона, «определенная эквивалентность между символами, используемыми адресантом, и символами, известными адресату и интерпретируемыми им» [189, с. 115], т. е. та общая основа, которая закладывается и глубинной прагматикой. Ценностный аспект дискурса соотносится, следовательно, с «общими местами» – культурными концептами данного этноса или социума. Их анализ позволяет установить «ценностную картину мира» [82, с. 117], которая выявляется лингвистически путем анализа ключевых слов и коннотативной доминанты дискурса.

Коннотативная доминанта дискурса – это общий настрой, интонация, создаваемая эмоционально-оценочными средствами языка. Таким образом, ценности и оценка – соотносимые понятия. Ценности как фундаментальная характеристика культуры служат высшими ориентирами поведе-

ния человека. Они возникают на основе знания, личного жизненного опыта и представляют собой личностно окрашенное отношение к миру, занимая особое место в структуре языковой личности [83]. Ценности лежат в основе оценки, тех предпочтений, которые человек делает, характеризуя предметы, качества, события. В этом смысле считается оправданным деление ценностей на внешние и внутренние, имея в виду то обстоятельство, что между внешними, социально обусловленными, и внутренними, персонально обусловленными, ценностями нет четко очерченной границы.

По мнению В. Карасика [82], рубежами на условной шкале персонально-социальных ценностей могут считаться границы языкового коллектива, соответствующие, в определенной степени, типам коммуникативных дистанций, согласно Э. Холлу, который выделяет ценности индивидуальные (персональные, авторские), микрогрупповые (например в семье, между близкими друзьями), макрогрупповые (социальные, ролевые, статусные и др.), этнические и общечеловеческие [Приводится по: 82, с. 116].

Таким образом, коммуникативная дистанция позволяет судить о субъектной позиции, занимаемой говорящим, которая всегда является, согласно Бахтину, ценностно-смысловой. Авторский диалог, направленный на интимизацию повествования, сокращение коммуникативной дистанции между автором и читателем, автором и героями, выводит дискурс на уровень культурных концептов этноса.

Исходным моментом в создании прагматического единства авторского диалогического дискурса является уточнение ролей: автора, адресата, их социальной дистанции (проксемики) и отношений власти (авторитетности). Выделенные нами ранее проксемические маркеры диалогического дискурса указывают, по существу, на прагматические типы авторского диалога. Рассмотрим эти типы авторского диалога в прагматическом аспекте.

Диалог с ближним собеседником характеризуется социальным равенством участников, большей степенью вовлеченности автора в изображаемый мир, большей эмоциональностью, наличием ярких оценочных средств, призванных обеспечить самый тесный контакт, понимание, воздействие. Например:

"Napoleon has landed at Cannes". Such news might create a panic at Vienna..., but how was this intelligence to affect a young lady...? ***Bon Dieu, I say****, is it not hard that the fateful rush of the great imperial struggle can't take place without affecting a poor little harmless girl of eighteen, who is occupied in billing and cooing*...? ***You, too, kindly, homely flower!*** *– is the the great roaring war tempest coming to sweep you down, here although covering under the shelter of Holbain? Yes, Napoleon is flinging his last stake, and poor little Emmy Sedley's happiness forms, somehow, part of it.*

(Thackeray, Fair, p. 214–215) {85}

Авторский диалог начинается с французского междометия *Bon Dieu*, призванного передать весь ужас положения молодой англичанки, оказавшейся во Франции во время наступления Наполеона. Это вокативное междометие и сдвиг повествовательного лица – переход от третьего к первому лицу автора (*I say,...)* – переводит рассказ о высадке Наполеона в показ ее вероятных последствий. Дейктический центр перемещается внутрь ситуации: автор изображает события изнутри Я – Ты мира. Он строит свой диалог на контрасте: с одной стороны, нежный комнатный цветок (*kindly, homely flower*), какой предстает Эмми (*a poor little harmless girl of eighteen),* с другой – Наполеон, бросающий последний вызов (*is flinging his last stake*) в судьбоносной схватке империй (*the fateful rush of the great imperial struggle*).

Метафорическое обращение и риторический вопрос к этой девушке не оставляют сомнений, с одной стороны, в позиции автора, находящегося совсем рядом с «цветком» (иначе не увидишь и не почувствуешь его нежность), а с другой – в исходе сражения для нее и ее судьбы – она часть ставки Наполеона в его игре (*poor little Emmy Sedley's happiness forms, somehow,* ***part of it****)*. Слово *stake* (ставка) отводит Наполеону роль игрока, в игре которого ставка – жизнь и судьбы молодых людей, которые даже не понимают, в какой игре участвуют. Ни Наполеон, ни Эмми не представлены дискурсивно: он занят игрой (*flinging his last stake*), она – воркует (*is occupied in billing and cooing*). Хотя автор и находится рядом с Эмми, но она его не слышит, так как не наделена чувствами, голосом, смысловой позицией: диалогическая форма используется автором как стилистический прием, она дает возможность показать крупным планом театр дейс-

твий, хронотопическую взаимосвязь исторических событий и судеб. И завершается такой диалог монологически – мы слышим только завершающий голос автора (он властен над повествованием, и он же сам оценивает каждую роль).

Распределение оценочных средств в этом диалоге, оформленном как вопросо-ответное единство: первые два предложения – риторические вопросы, а последнее, начинающееся с *Yes* (ответ), – также контрастно. Сражение сравнивается с большой, грохочущей бурей, сметающей все на пути (***great roaring tempest*** *coming to sweep you down*), девушка – с цветком, в сопровождении эпитетов ***little, harmless, homely, kindly,*** и ее тихое занятие (*billing and cooing)* легко заглушить. События, стоящие за каждым субъектом, – несопоставимы, но последствия – в равной степени опасны: тот, кто способен вызвать такую бурю, не может выстоять в ней так же, как и самый уязвимый цветок. Ватерлоо закончилось трагически и для Наполеона, и для Эмми.

Исход битвы при Ватерлоо известен из истории, но автор диалогически создает образ ужасной битвы-бури, который ведет читателя к самостоятельному выводу. И хотя чужое слово представлено здесь только французским междометием *Bon Dieu*, его прагматический потенциал реализуется сполна, так как это выражение создает коннотативную доминанту. Речь, «присвоенная одним говорящим», т. е. автором, выстроена в ключе этого междометия и сама оказывается приглушенной раскатами бури, о чем свидетельствует некоторая растерянность в голосе автора, когда он заключает: *Yes, ... somehow...* Таким образом, диалогическая форма выявляет прагматический расклад ситуации, который ведет к более полной содержательной интерпретации и выводу.

Диалог с дальним собеседником характеризуется отвлечением от изображаемого мира, стремлением автора выйти за пределы частного случая к общечеловеческим обобщениям – к внепространственным, вневременным абстрактным истинам, обращаясь при этом к неконкретному адресату: читателю вообще, другу, потомкам, богу или другому «дальнему» собеседнику. Например:

So, look out, ***my friend****. Hasten to adopt the slimy mask of British humbug and British fear of life, or expect to be smashed. You may escape for a time. You may think you can compromise. You can't.*

You've either got to lose your soul to them or have it smashed by them.

(Aldington, Hero, p. 62) {86}

Авторское прямое слово обращено к обобщенному *my friend*, которое звучит приподнято, как бы поднимая речь на уровень проповеди или другой риторической ситуации. Но следующие за «высоким» обращением поучения никак не укладываются в прагматику проповеди, так как «учат» низкой прозе жизни – лицемерию Британского истеблишмента: *to adopt the slimy mask of British humbug and British fear of life*.

Налицо отсутствие «прагматического согласования» [114, с. 33] внутри дискурса, но таким образом автор подвергает «деконструкции» этот самый истеблишмент, который не оставляет выбора человеку: *or expect to be smashed*. Ирония как результат прагматического рассогласования оказывается единственным способом подняться над безвыходностью, отстраниться от истеблишмента (т. е. сместить дейктический центр). Другими словами, начертив субъектную перспективу для безликого *my friend*, которого ждет безликая жизнь, т. е. жизнь в отвратительной маске (*slimy mask*), или уничтожение (*be smashed*), автор закрепляет ее модальностью возможного/невозможного.

Эта перспектива допускает попытки избежать безвыходной участи на время (*You* ***may*** *escape for a time*) или надежды на компромисс (*You* ***may*** *think you can compromise*), но модальные глаголы «*may*» подчеркивают лишь субъективную возможность попыток. Объективно невозможным звучит *You* ***can't****...* и совсем безвыходно *You've either* ***got to*** *lose your soul or have it smashed by them*. Таким образом, прагматическое единство данного дискурса нарушено за счет рассогласования между субъектной позицией лица, представленного в обращении, и его пространственно-временной перспективой, что порождает иронию, представляющую авторскую ценностно-смысловую позицию.

Диалог с самим собой характеризуется высокой степенью обобщения в рассуждениях «про себя» (т. е. в солилоквии). Внутренний диалог, не имеющий внешнего адресата, как бы сворачивает коммуникацию, когда прагматика уступает место семантике: речь идет о самом сокровенном. Например:

Alas! With ***human nature*** *what it is* ***the love-lives*** *of* ***most people*** *will* ***always*** *alternate between brief periods of* ***happiness*** *and long periods of* ***suffering****.*

(Aldington, Hero, p. 181) {87}

Прагматика данного прямого слова автора задается междометием *Alas!*, за которым следует выстраданная вместе с героями изображаемого мира мудрость, в которой «много печали»: любовь (*love-lives*) – всегда чередование счастья и страдания (*happiness...and suffering*). При этом счастье краткотечно (***brief*** *periods of happiness*), а страдание – длительно (***long*** *periods of suffering)*. Эта диалектика вечна: она в природе человека (*with human nature*), касается большинства людей (*most people*) и неизменна (*will always alternate*...). Философский характер данного прямого слова оформляется прагматически как незыблемый дейктический центр: речь идет не о конкретном субъекте, а о человеческой природе вообще, пространство и время уходят в бесконечность (*always* и *will* задают эту перспективу), а междометие *Alas*! свидетельствует о диалогической позиции автора – он внутренне принимает, примиряется с этим, выражая свое ценностное отношение.

Таким образом, прагматика авторского диалогического дискурса – это оформление субъектных позиций автора и его собеседников. Все прагматические типы авторского диалога представляют собой разговор об общечеловеческих ценностях, исключая случаи реализации режиссерской тактики.

Семантическое единство явного авторского диалога

Семантическое единство авторского прямого слова обеспечивается единством темы[1], которая является стратегической составляющей авторского дискурса, – любая тема, разрабатываемая в зоне контакта, соотносится с основны-

[1] В лингвистике текста тема составляет отдельную проблему, в рассмотрении которой существуют разные подходы, интересный анализ которых дается Н. М. Разинкиной [143]. Мы понимаем тему, вслед за К. Гаузенбласом, обобщенно, как содержательный комплекс, функция которого давать адресату ориентацию в содержательной структуре текста [Там же]. О теме, таким образом, можно говорить только на уровне всего высказывания [20, 110–118].

ми понятиями, входящими в концептуальную картину мира автора, т. е. отражение мира на ментальном уровне в форме концептов.

Отдельные предложения, развивая одну тему, образуют сверхфразовое единство, каким и предстает авторское прямое слово в классической английской прозе. Это слово образует единую семантическую перспективу, которая просматривается в лексических и синонимических повторах. При рассмотрении семантических связей внутри авторского диалогического дискурса необходимо выделить тот факт, что характер этих связей зависит от направленности самого дискурса. Если дискурс носит философский характер, то его тема развивается аналитико-синтетически, что влечет за собой последовательность лексических и синонимических повторов. Например:

There are moments, psychologists tell us, when the ***passion for sin****, or for what the world calls* ***sin****, so dominates a nature, that every fibre of the body, as every cell of the brain, seems to be instinct with* ***fearful impulses****. Men and women at such moments lose* ***the freedom of their will****. They move to their terrible end* ***as automatons*** *move. Choice is taken from them,* ***and conscience*** *is killed, or, if it lives at all, lives but to give* ***rebellion*** *its fascination, and* ***disobedience*** *its charm. For* ***all sins****, as theologians weary not of reminding us, are* ***sins of disobedience****.*

(Wilde, Picture, p. 225–226) {88}

Данный авторский дискурс является диалогической разработкой темы греха (*sin*), введенной в первом предложении, как ее видит автор, сопоставляя свою точку зрения с общепризнанной (***psychologists*** *tell us, ...what* ***the world*** *calls sin*) и развивая ее в духе современных теорий личности (второе, третье и четвертое предложения), т. е. связывая грех с проявлением животного начала (*nature, every fibre of the body, every cell of the brain)* в человеке, когда под влиянием греховной страсти (*passion for sin*) и мужчины, и женщины лишаются свободы воли (*men and women ...lose the freedom of their will*). Это общее состояние описано во втором предложении; их поведение (действуют как автоматы *as automatons*) описано в третьем предложении; характеристика сознания (неспособность делать свой выбор *choice is taken from them*, как показатель «убитого» сознания *and conscience is killed*) предлагается

в четвертом предложении, где автор квалифицирует такое состояние как бунт и непослушание (*rebellion, disobedience*). Последнее предложение, подводящее итог сказанному, объединяет тему всего дискурса (*sin*) с микротемой последнего предложения (*disobedience*).

Традиционно семантическое единство интерпретируется в терминах повторов (слово *sin* повторяется четыре раза, кроме этого, его контекстуальными синонимами оказываются слова *rebellion* и *disobedience*). Тема греха, выдвигаемая повторами, входит в тематический блок *sin, pleasure, beauty, youth*, который связан с характеристикой главного героя романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея».

В нашей интерпретации семантическое единство имеет диалогическую основу – то, что тема здесь проводится по нескольким «голосам», что развитие темы представляет собой согласование разных ее пониманий. Сначала она представлена психологической точкой зрения (*psychologists tell us*), затем – теологической (*as theologians weary not of reminding us*), а автор «согласует» эти точки зрения, объединяя их в одно, разделенное с читателем (*us*), мнение. Именно поэтому можно говорить о *диалогической связности* авторского дискурса.

В авторском прямом слове, связанном с созданием эмоциональной зоны контакта, объединяющим началом служит чувство, настроение, которые передаются соответствующими языковыми средствами. В качестве таких средств выступают слова-синонимы, расположенные в порядке эмоционального нарастания. Например:

Oh! *the* ***suspense****, the* ***fearful, acute suspense****, of standing idly by while the life of one we dearly love, is trembling in the balance!* ***Oh!*** *the* ***rackling thoughts*** *that crowd upon the mind, and make the heart beat* ***violently****, and the breath come thick, by the force of the images they conjure up before it; the* ***desperate anxiety*** *to be doing something to relieve the pain, or lessen the danger, we have no power to elleviate;* ***the sinking of soul and spirit****, which* ***the sad remembrance*** *of our* ***helplessness*** *produces; what* ***tortures*** *can equal these; what reflections or endeavours can, in the full tide and* ***fever*** *of the time, allay them!*

(Dickens, Oliver, p. 330) {89}

Здесь автор передает те чувства, те эмоциональные переживания, которые обычно вызываются состоянием крайне-

го, мучительного беспокойства, тревоги за жизнь любимого человека. Это состояние передается Диккенсом словами *suspense, anxiety, helplessness, tortures, fever;* словосочетаниями *rackling thoughts, the sinking of soul and spirit*. Эпитеты, которые выбирает автор для характеристики подобного состояния (*fearful, acute, violently, rackling, desperate, sad*), в сочетании с ярко эмоциональным синтаксисом всего дискурса (два восклицательных предложения предваряются восклицаниями-междометиями *Oh!*) вызывают такие же чувства, сопереживание у читателя.

Лексические и синонимические повторы могут сочетаться с антонимическими, которые более выпукло, контрастно характеризуют тему. Рассмотрим пример:

It is the ***pretty face*** *which creates sympathy in the hearts of men, those wicked rogues. A woman may possess the* ***wisdom*** *and chastity of Minerva, and we give no heed to her, if she has* ***a plain face****. What* ***folly*** *will not a pair of bright eyes make pardonable? What* ***dullness*** *may not red lips and sweet accents render pleasant? And so, with their usual sense of justice, ladies argue that because a woman is handsome, therefore she is a* ***fool****.* ***Oh, ladies, ladies!*** *There are some of you who are neither handsome nor wise.*

(Thackeray, Fair, p. II, p. 57–58) {90}

Антонимические сочетания (*pretty face* – в первом предложении и *plain face* – во втором предложении) составляют в рамках всего дискурса одно целое, так как они рассматриваются в отношении к третьему явлению – мудрости (*wisdom*) и ее антониму – глупости (*folly, dullness*). Семантическое единство скрепляется иронией авторского резюме в конце дискурса (*And so, with their usual sense of justice, ladies argue that because a woman is handsome, therefore she is a fool*), которое неожиданно заканчивается в ином эмоциональном ключе: обращаясь непосредственно к дамам (*Oh, ladies, ladies*!), автор с грустью констатирует: «*There are some of you who are* ***neither handsome nor wise*»,** –объединяя красоту и мудрость в факте их одновременного отсутствия у некоторых дам. Но этот вывод автор делает как бы про себя – ведь он один из тех, кто ценит женскую красоту (об этом говорит местоимение – ***we*** *give no heed to her, if she has* ***a plain face****)*.

Структурное единство явного авторского диалога

На структурном уровне в качестве средств связности используются не столько специальные соединительные средства, характерные для предложения (союзы и союзные слова), сколько те грамматические формы, которые выполняют функцию соединения лишь в определенных условиях, соотносимых с текстуальной функцией М. Холлидея, которая «создает дискурс». Это, прежде всего, формы глагола, слова-субституты, указательные местоимения, вводные слова и словосочетания – средства, оформляющие дейктический центр и способствующие созданию единой перспективы дискурса. Именно это обстоятельство и подчеркивает «заданность» структурированной формы дискурса его прагматикой.

1. Формы глаголов:

а) временные формы

Настоящее время авторского диалога не только выделяет его на фоне миметического дискурса, который представлен в прошедшем времени, но и является показателем его единства. Соотносительные формы глаголов создают единую временную перспективу авторского диалога – перспективу вневременного, постоянного действия, характерного для обобщений (как, например, в пословицах, поговорках, афоризмах и т. п.), которое подчеркивается наличием в составе диалогического высказывания наречий: *always, usually, ever, never, generally* и др. Рассмотрим пример:

O schoolmasters – if any of you ***read*** *this book* ***– bear in mind*** *when any particularly drivelling urchin* ***is brought*** *by his papa into your study, and you* ***treat*** *him with the contempt which he* ***deserves****, and afterwards* ***make*** *his life a burden to him for years –* ***bear in mind*** *that it* ***is*** *exactly in the disguise of such a boy as this that your chronicles* ***will appear****.* ***Never*** *see a wretched little heavy-eyed mite sitting on the edge of a chair against your study wall without saying to youselves: "perhaps this boy* ***is*** *he who, if I* ***am*** *not too careful,* ***will*** *one day* ***tell*** *the world what manner of man I was". If even two or three schoolmasters* ***learn*** *this lesson and remember it, the proceeding* ***chapters will not have been written*** *in vain.*

(Butler, Flesh, p. 122) {91}

Прямое слово, обращенное автором к школьным директорам, сочетает в себе формы настоящего и будущего време-

ни глаголов (*read, bear in mind, is brought, treat, deserves, make, is, will appear, see, learn, will not have been*), которые сохраняют единонаправленность в перспективе диалогического взаимодействия, подкрепленного вставкой (прямая речь: *perhaps this boy...I was*). Эта перспектива не нарушается формами будущего времени, так как единый, общий модальный план делает соотносительными формы разных времен. Наличие обращения (*O schoolmasters*) и форм повелительного наклонения, создающих параллелизм (*bear in mind...– bear in mind*), закрепляет единство перспективы, задаваемой авторским дейктическим центром, который смещается только чужой прямой речью.

Единство дискурсивного действия, его постоянный характер подчеркивается и наречием *«never»* (*Never see...*). Тем самым автор говорит, что такое поведение должно стать правилом, а слова, взятые в кавычки, оформлены как памятка для директора школы: *"perhaps this boy* ***is*** *he who, if I* ***am*** *not too careful,* ***will*** *one day* ***tell*** *the world what manner of man I was"*. Употребление в данном случае форм будущего времени связано с их особенностью выражать и подчеркивать обычность, постоянный характер действия, как, например, в пословицах и поговорках (*Scratch my back and* ***I'll*** *scratch yours*);

б) формы наклонения

Формы наклонения, в частности, повелительного и сослагательного, создают единство разговорного плана, поскольку им свойственна экспрессивность – отличительная особенность разговорной речи. Они подчеркивают интерактивность авторского диалога, его направленность на адресата, эмоциональность и оценочность как показатели авторской заинтересованности в «подключении» адресата к волнующему его предмету размышлений или чувству. Примеры:

1. ***Never fear, good people,*** *of an anxious turn of mind, that Art will consign Nature to oblivion.* ***Set*** *anywhere side by side, the work of God and the work of man, and the former, even though it be a troop of Hands of very small account, will gain in dignity from the comparison.*

(Dickens, Times, p. 72) {92}

2. ***Were I*** *a painter of subject pictures****, I would exhaust*** *all my skill in proportion and perspective and atmosphere upon the august seat of empire,* ***I would present*** *it grey and dignified and immense and*

*respectable beyond any more verbal description, and then in vivid black and very small**, I would put** in those valiantly impertinent vans, squatting at the base of its attitudes and pouring out a swift straggling rush of ominous little black objects, minute figures of determined women at war with the universe.*

Ann Veronica was in their very forefront.

(Wells, Ann, p. 193) {93}

В первом примере автор обращается к добрым людям (*good people*), убеждая их не бояться и не тревожиться о том, что искусство приведет к забвению природы (*that Art will consign Nature to oblivion*), и предлагает поставить рядом (***Set** anywhere side by side)* божественное творение *(the work of God)* и изделие человека *(and the work of man)* – в любом случае сравнение будет в пользу первого (*the former ...will gain in comparison*). Глагольные формы в повелительном наклонении *never fear, ... set anywhere ...*, усиленные наречиями, в сочетании с обращением, звучат убедительно – они «создают дискурс» в единой интермодальной перспективе.

Во втором примере такая же перспектива создается глаголами в сослагательном наклонении, передающими в эмоциональной форме желание автора, будь он художником (***Were** I a painter*), изобразить *(**I would present**...**I would put**...*) маленькие фигурки решительных женщин, воюющих со всем миром (*minute figures of determined women at war with the universe*), с главной героиней впереди на фоне августейшего трона огромной, величественной, серой, респектабельной империи (*the august seat of empire,... grey and dignified and immense and respectable)*. Так, видимо, Г. Уэллс представлял себе движение суфражисток в Англии и главную героиню романа «Ann Veronica», для описания которой автору не хватало вербального мастерства (*beyond any more verbal description*).

Пространственно-временная перспектива с дейктическим центром Я резко выделяется на фоне повествования от третьего лица, что подчеркивает не только контраст субъектных позиций автора и героини, но и контраст изображенных на воображаемой картине противоборствующих сторон. Сам образ незыблемого монолита трона и едва заметных фигурок женщин-бунтарок на его фоне свидетельствует о непроницаемости миров тех, кто стоит за троном, и тех, кто идет за главной героиней. Сослагательное наклоне-

ние, выделяя единство авторской перспективы, вместе с тем подчеркивает и нереальность перспективы Энн Вероники. Взаимодействие этих перспектив проявляется в модальном плане – оценочном аспекте перспективы героини: она выводится на первый план, подается контрастно, наделяется эпитетом «*determined*».

2. Слова-дейктики

а) указательные местоимения и наречия

Местоимения *this, that, such* и др. и наречия *then, here, thus* и др. указывают на общую смысловую связь авторского диалога с предыдущим контекстом. Особенно это характерно в случаях с анафорическими *this, that, such, thus, here* и т. д. Например:

Some women kindle emotion so rapidly in a man's heart that the judgement cannot keep pace with its rise, and finds, on comprehending the situation, that faithfulness to the old love is already treachery to the new. ***Such*** *women are not necessarily the greatest of their sex, but there are very few of them.*

(Hardy, Remedies, p. 211) {94}

Благодаря своей способности указывать на общую смысловую связь соединяемых предложений, указательные местоимения и наречия гораздо чаще используются как показатели такой связи авторского диалога с контекстом, нежели внутри диалога, где, как правило, связь более тесная. Приведем пример связующей роли указательного местоимения в контексте.

Most men will be found sufficiently true to themselves to be true to an old idea. It is no proof of an inconstant mind, but exactly the opposite, when the idea will not bear close comparison with the reality, and the contrast is a fatal shock to it. ***Such*** *was Clennam's case. In his youth he had ardently loved the woman, and had heaped upon her all the locked up wealth of his affection and imagination.*

(Dickens, Dorrit, p. 150) {95}

В подобных случаях очевидна концептуализирующая роль авторского диалогического дискурса, когда взаимодействие двух перспектив (в данном примере – автора и персонажа) углубляет перспективу персонажа за счет общего смысла, передаваемого концептами *old idea, inconstant mind, reality*;

3. Порядок слов в предложении

Порядок слов является структурной скрепой в тех случаях, когда во главу предложения выносятся такие члены предложения, которые по своим смысловым связям тяготеют к предыдущему предложению. С изменением порядка слов значительно изменяется ритм и интонация присоединяемого предложения, вследствие чего связь последующего с предыдущим выступает более ярко, чем при обычном порядке слов. Пример:

All Forsytes, as is generally admitted, have shells, like that extremely useful little animal which is made into Turkish delight, in other words, they are never seen, or if seen would not be recognized, ***without habitats****, composed of circumstance, property, acquaintances, and wives, which seem to move along with them in their passage through a world composed of thousands of other Forsytes* ***with their habitats. Without a habitat*** *a Forsyte is inconceivable – he would be like a novel without a plot, which is known to be an anomaly.*

(Galsworthy, Man, p. 84) {96}

Порядок слов во втором предложении подчеркивает семантическую цельность всего высказывания, которая создается лексико-семантическим повтором: в двух предложениях трижды повторяется слово *habitats*, причем во всех случаях с предлогом *with*, или *without*; синонимом этого существительного является слово *shells*, употребленное метафорически. Вынесение же словосочетания *without a habitat* на первое место во втором предложении делает связь обоих предложений не только тесной, но и выпуклой, яркой, выразительной, одновременно «выдвигая» само выражение, подчеркивая его концептуальную значимость в характеристике Форсайтов.

4. Вводные слова и словосочетания

Вводные слова и словосочетания оказываются функциональными связующими средствами при логическом построении высказывания и, в целом, не характерны для авторского диалога. Их можно отнести к индивидуально-авторским особенностям изложения. В качестве таковых они характерны для дискурса Фильдинга. Например:

The landlady was, ***as we have said****, absolute governess in these regions; it was therefore necessary to comply with the rules; so the bill was presently writ out, which amounted to a much larger sum than*

might have been expected, from the entertainment which Jones had met with. ***But here we*** *are obliged to disclose some maxims, which publicans hold to be the grand mysteries of their trade. The first is If they have anything good in their house (which indeed very seldom happens) to produce it only to persons who travel with great equipages****. 2ndly,*** *To Charge the same for the very worst provisions as if they were the best. And* ***Lastly****, If any of their guests call but for little, to make them: pay a double price for everything they have; so that the amount by the head may be much the same.*

(Fielding, Jones, p. 377) {97}

В данном примере собственно диалогический дискурс начинается с предложения *But here* ***we*** *are obliged*..., в котором автор иронически вводит читателя в тайны гостиничного хозяйства (*grand mysteries of their trade*). Вводные слова *2ndly, Lastly* подчеркивают порядок следования тайных «правил» (*maxims*), оказывающихся обычными жульническими приемами, которые, независимо от порядка их применения, должны дать один результат – *so that the amout by the head may be much the same*. Таким образом, вводные слова выявляют двойную связь предложений в данном дискурсе: в рамках структурного единства, с одной стороны, и в единстве тайной цели тех правил, которые в них перечисляются, – с другой.

Все рассмотренные структурные скрепы явного диалогического дискурса тесно связаны с его семантикой, прагматикой, подчинены им, а также – общему характеру авторского диалога.

В целом, прямое слово автора, выделяющееся в рамках авторского дискурса как отдельное сверхфразовое высказывание, может быть проанализировано как композиционно-речевая форма классической художественной прозы, которая закрепляет власть автора над повествованием, его присутствие в разных ликах и масках, управляющего ходом событий, читательским восприятием и контролирующего процессы речевого взаимодействия внутри и вне изображаемого мира.

Постепенное вытеснение прямого слова двуголосым, связанное с историческим процессом развития личностного начала, субъективизацией повествования в художественной прозе, можно продемонстрировать следующими данными.

В произведениях XVIII века на каждые две-три страницы текста приходилось одно прямое слово автора. Например, в «Приключениях Тома Джонса, Найденыша» (“The Adventures of Tom Jones, a Foundling”) Г. Фильдинга – около 300 примеров авторского прямого слова на 900 страниц, в «Жизни и мнениях Тристрама Шенди, джентльмена» (“The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman”) Л. Стерна – 238 примеров авторского прямого слова на 600 страниц.

В произведениях XIX века одно прямое слово автора приходится уже на 10–20 страниц текста, и при этом индивидуальные расхождения более значительны. Так, в «Ярмарке тщеславия» (“The Vanity Fair”), как уже отмечалось, 160 случаев авторского прямого слова встречается на 870 страницах текста, в то время как у Диккенса в каждом из проанализированных произведений в среднем 25–30 таких случаев. Очень показательно в этом отношении творчество Т. Харди, последнего викторианского романиста. В его первом романе «Отчаянные средства» (“Desperate Remedies”) 40 примеров прямого слова автора приходятся на 480 страниц текста, а в последнем романе «Джуд Незаметный» (“Jude the Obscure”) – только 6 таких примеров на 600 страниц текста.

В произведениях XX века прямого слова автора как отдельной композиционно-речевой формы нет. Авторский дискурс диалогизирован двуголосым словом автора, которое оформляется несобственно-прямой речью. Эта форма двуголосого слова представлена в английской художественной прозе по-разному. У таких писателей, как Голсуорси, Моэм, Грин, авторский голос достаточно легко выделяется, так как повествование приближается к классическому (повествователь стремится к объективному изложению событий, он не скрывается за маской главного героя, а вводит наблюдателя, свидетеля событий). У Голсуорси в романе «Собственник» (“The Man of Property”), написанного от третьего лица, – 40 случаев авторского скрытого диалога в форме несобственно-прямой речи. В романе С. Моэма «Луна и грош» (“The Moon and Sixpence”) этот способ диалогизации повествования используется в более чем 30 случаях.

Совсем иную картину представляет собой двуголосое слово в повествовании от лица главного героя, где объективность рассматривается как предельная субъективность.

Как отмечает Ц. Тодоров, «между повествованием, в котором рассказчик видит все, что видит персонаж этого повествования, но сам не появляется на сцене, и повествованием, где персонаж отождествлен с рассказчиком и рассказ ведется от имени его ***я***, имеется непереходимая граница. Смешивать эти два способа повествования значит свести к нулю роль языка. События никогда не могут "рассказывать сами о себе", так же как имена вещей не написаны на этих вещах; следовательно, акт вербализации, облечения событий в словесную форму, никоим образом не может быть устранен» [160, с. 63].

Рассмотрим основные особенности скрытого авторского диалога с позиций диалогизма.

4.2. СКРЫТЫЙ АВТОРСКИЙ ДИАЛОГ В АНГЛИЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ

Скрытый авторский диалог (АД), выделяясь лишь несколькими диалогическими маркерами, обычно оформляется небольшим высказыванием. Это может быть либо отдельное предложение, либо часть предложения. Основной структурный тип скрытого диалога – *предложение*.

По завершенности высказываемой мысли, независимости и самостоятельности в непосредственном контексте он приближается к сверхфразовому высказыванию. Однако в отличие от явного авторского диалога, оформляемого сверхразовым единством, здесь прагматика свернута. Она уступает место семантике. Обобщенно-философский, сентенционный характер содержания подчеркивает законченность высказываний–предложений. В художественной прозе XVIII века в этом типе реализовались «философские» или «режиссерские» диалогические тактики. В прозе XIX века – в основном, «философские» и «судейские» тактики, а в современной прозе – исключительно «философские». В структурном плане скрытый авторский диалог-предложение представлен двумя разновидностями: простым или сложным предложением. Оформленный частью предложения, скрытый диалог может быть вставкой или частью предложения не вставного характера. Рассмотрим эти разновидности.

Скрытый авторский диалог – часть предложения

1. *АД – вставка*

Оформление авторского диалога вставкой, т. е. его полное обособление внутри предложения, «разбивает плоскость изображаемого», так как резко смещает дейктический центр, внося контраст в модальный план дискурса. В структурном отношении АД-вставки весьма разнообразны: они могут быть как самостоятельными предложениями, так и словосочетаниями, не обладающими признаками предложения. Сравним два примера:

If he had been an English nobleman travelling on a pleasure tour, or a newspaper courier bearing dispatches ***(government messages are generally carried much more quietly)****, he could not have travelled more quickly.*

(Thackeray, Fair, p. 11, p. 294) {98}

In part relieved by the intensity of this threat and in part ***(monstrous as the fact is)*** *by a general impression that it was in some sort a delicious proceeding, she handed back the book to the old man, and was silent.*

(Dickens, Dorrit, p. 50) {99}

В первом примере вставка – самостоятельное предложение, которое выделяется не только контрастным тоном, но и контрастной организацией информации (через пассивную конструкцию), что создает иной ритм – замедленный. Во втором примере – наоборот, вставка, не являющаяся предложением, выделяется интенциональностью, оценочностью на фоне «пассивного» контекста. Независимо от конструктивных особенностей, АД-вставки, как правило, отличаются типично английской насмешкой, которая может варьироваться в пределах от легкой улыбки до едкой иронии и сарказма. Например:

1. *Mr. Brass had said once, that he believed she was a "love child"* ***(which means anything but a "child of love"),*** *and that was all the information Richard Swiveller could obtain.*

(Dickens, Shop, p. 316) {100}

2. *I forbear to enter into minute particulars of the interview between George and Amelia, when the former was brought back to the*

*feet (**or shall we venture to say the arms**) of his young mistress by the intervention of his friend, honest William.*

(Thackeray, Fair, p. 241) {101}

3. *And those countless Forsytes, who, in the course of innumerable transactions concerned with property of all sorts **(from wives to water rights)**, had occasion for the services of a safe man, found it but reposeful and profitable to confide in Soames.*

(Galsworthy, Man, p. 142) {102}

4. *You, impudent whore! Cried Slop; – **(for what is passion, but a wild beast?)** – you impudent whore, cried Slop, getting upright, with the cataplasm in his hand...*

(Sterne, Tristram, p. 332) {103}

5. *Her face (**as indeed faces generally are, though I grant they lie sometimes**) was a fair index to her disposition.*

(Butler, Flesh, p. 165) {104}

6. *She was in fact a woman of forty **(a charming age, but not one that excites a sudden and devastating passion at first sight)**.*

(Maugham, Luncheon) {105}

Краткие и ироничные, подобные вставки (своеобразные реплики в сторону) поддерживают контакт с читателем, образуя второй план авторского дискурса – диалогический, интерсубъективный, эмоциональный. В произведениях Диккенса и Теккерея этот план значительно усилен – легкая ирония переходит в едкую и саркастическую, и тогда вставки обретают черты явного авторского диалога, яркого и образного. Например:

*...the miserable children in rags...like young rats, stunk and hid, fed on offal, huddled together for warmth, and were hunted about **(look to the rats, young and old, all ye Barnacles, for before God they are eating away our foundations, and will bring the roofs on OUR HEADS!)...***

(Dickens, Dorrit, p. 166) {106}

Данная (выделенная) вставка – прямое слово автора, обращенное с презрением к *all ye Barnacles* и угрозой *they are eating away our foundations,* но притяжательное местоимение our (*our foundations, our heads*) переводит угрозу в общую беду – все прямое слово превращается в крик о помощи. Капитализация *«OUR HEADS!»* подтверждает, что это – крик в полный голос. Единственное отличие таких АД-вставок от независимой структуры – в большей привязанности к контексту.

2. *АД– часть предложения не вставного характера*

Данная группа АД подразделяется на две разновидности: одну составляют структуры, представленные относительно самостоятельной частью предложения, и вторую – те, которые представляют зависимую часть предложения. Первая структурная разновидность АД характеризуется каузальностью связи с включающим предложением, а также расширением контекста. Например:

The present seemed enough for her without cumulative hope: ***usually, even if love is in itself an end, it must be regarded as a beginning to be enjoyed****.*

(Hardy, Remedies, p. 3) {107}

Объяснительный характер связи здесь подчеркивается двоеточием. Следуя философской тактике, автор выходит за пределы частного случая, и таким образом концептуализируется вся дискурсивная ситуация.

Вторая структурная разновидность рассматриваемой группы АД представлена зависимой частью предложения, которая может быть сравнительной или определительной конструкцией. Сравнительные конструкции, как правило, развернуты и вводятся союзными наречиями *like* и *as.* Пример:

As love, like fire, when once thoroughly kindled, is soon blown into a flame*, Sophia, in a very short time completed her conquest.*

(Fielding, Jones, p. 727) {108}

Хотя придаточное предложение в данном примере не оформлено вставкой, оно воспринимается как обособление благодаря временному сдвигу. Настоящее время этого предложения на фоне повествовательного прошедшего переводят его в план общих оценочных суждений, которые углубляют повествовательную перспективу. В современной прозе, для которой характерен более динамичный синтаксис, типичны обособленные конструкции:

*The gods had given Irine dark brown eyes and golden hair****, that strange combination, provocative of men's glances, which is said to be the mark of a weak character.***

(Galsworthy, Man, p. 40) {109}

Скрытый диалогический механизм здесь сродни кинематографическим приемам – крупному плану и монтажу, когда камера, медленно показывая всю панораму, вдруг останавливается на каком-то объекте и укрупняет его, выявляя в нем то особенное, что может заинтересовать всех.

Неизбежное в таком случае установление определенного ракурса, соотношения света и тени, высвечивание деталей свидетельствует об отношении оператора, его диалоге с этим объектом, без которого он не увидел бы то, что вдруг открылось, и это откровение становится достоянием всех. Причем и сам объект (в данном случае человек) оказывается в ситуации откровения, для него начинается новая жизнь, так как до этого никто его не видел в таком ракурсе. Помещение объекта в позицию «лицом к лицу» сразу создает ситуацию потенциального диалога – к нему можно обратиться («Дорогой, многоуважаемый шкаф!»). Этот процесс в любом художественном дискурсе и есть диалогический поиск и нахождение «общих мест», который связан с оценочной позицией и хронотопом (дейктическим центром).

Скрытый АД – предложение

1. Скрытый АД – сложное предложение

Реализуя философские тактики в малой форме, английские авторы следовали принципам солилоквии, изложенным Шефтсбери в трактате «Солилоквия, или совет автору» [293], приглашая читателя к «естественной рассудительности» и диалогу с самим собой.

В произведениях Стерна и Фильдинга одно предложение может быть весьма развернутой структурой, занимающей целый абзац. Например:

It is curious to observe the triumph of slight incidents over the mind: – What incredible weight they have in forming and governing our opinions, both of men and things, – that trifles, light as air, shall waft a belief into the soul, and plant it so immovably within it, – that ***Euclid's*** *demonstrations, could they be brought to batter it in breach, should not all have power to overthrow it.*

(Sterne, Tristram, p. 253) {110}

Естественная рассудительность Стерна в свойственной ему веселой манере распространяется здесь на всех читателей (***our*** *opinions*). Чужое слово представлено и ссылкой на Эвклида, что расширяет интерсубъективное пространство «беседы» автора на тему о власти мелочей над разумом. Одно предложение, по существу, является сочетанием нескольких, но формально они не выделены. Таковы же и «ре-

жиссерские» замечания, характерные для прозы XVIII века. Например:

***We** would cautiously avoid giving an opportunity to the future commentators on **our** works, of making any malicious application, and of forcing **us** to be, against **our** will, the author of scandal, which never entered into **our** head.*

(Fielding, Jones, p. 759) {111}

В подобных случаях автор «приближает» читателя к миру своих творческих планов, делится своими опасениями или радостью творческих находок и направляет читательское восприятие в нужном ему русле, создавая небольшие диалогические зоны. В такой же форме может поддерживаться диалогический контакт и в прозе XIX века. У Диккенса неявный диалог в форме предложения нередко представляет собой шутливо-иронические замечания, предваряющие рассказ.

Very few people but those who have tried it, know what a difficult process it is, to bow in green velvet smalls, and a tight jacket and high-crowned hat, or in blue satin trunks and white silks, or knew-cords and top-boots that were made for the wearer, and have been fixed upon him without the remotest reference to the comparative dimensions of himself and the suit.

(Dickens, Pickwick, p. 236) {112}

Незаметный сдвиг дейктического центра, который происходит в случаях скрытого диалога, “работает” на создание общей точки отсчета, необходимой при любой форме речевого взаимодействия. Например, в следующем отрывке очевидно такое углубление перспективы повествования:

*It could have been seen that the boy's ideas of life were different from those of the local boys. **Children begin with detail and learn up to the general; they begin with the contiguous, and gradually comprehend the universal**. The boy seemed to have begun with the generals of life, and never to have concerned himself with the particulars.*

(Hardy, Jude, p. 328–329) {113}

Выделенное предложение концептуализирует детское восприятие мира (речь идет о детях вообще – «*children*», их конкретном мышлении «*begin with detail,.. with the contiguous*»*),* что помогает понять особенность героя, которого не интересовали детали.

2. Скрытый АД – простое предложение

Эта форма скрытого диалога также относится к солилоквии – диалогу с самим собой, в котором коммуникация

свернута, – диалогическое взаимодействие с изображаемым миром поднимается на уровень общего (разделенного) смысла, выражаемого предельно сжато. Например:

1. *Men over-violent in their dispositions are, for the most part, as changeable in them.*

(Fielding, Jones, p. 902) {114}

2. *It is a dangerous thing to see anything in the sphere of a vain blusterer, before the vain blusterer sees it himself.*

(Dickens, Times, p. 313) {115}

3. *Wounded vanity can make a woman more vindictive than a lioness robbed of her cubs.*

(Maugham, Veil, p. 79–80) {116}

4. *There is a point of no return unremarked at the time in most lives.*

(Green, Comedians, p. 9) {117}

5. *At the moment of vision the eyes see nothing.*

(Golding, Spire, p. 24) {118}

Отличительной особенностью таких сентенций является целостность мысли, которую они выражают и которая сохраняется и вне контекста. Философские тактики реализуются здесь через структуру предложения (*It is..., There is...*), абстрактные существительные (*Men, dispositions, existence, sphere, good, lives, vanity, vision*), характер использования артикля (отсутствие артикля перед существительными означает употребление этих слов в обобщенно-категориальном значении). А обобщенное, общее «может быть понято и как относящееся к универсуму избирательного приятия, как образ согласия в диалогическом мире, где несовпадающие элементы слов актуализуют идею "всенаходимости", демонстрируют, что согласие не есть слияние» [148, с. 22]. Особенно характерны такие сентенционные обобщения для современной художественной прозы, где они появляются в рамках несобственно-прямой речи.

4.3. АВТОРСКИЙ ДИАЛОГ И НЕСОБСТВЕННО-ПРЯМАЯ РЕЧЬ

Термин *несобственно-прямая речь*, общепринятый в советской стилистике, обозначает явление, которое в англий-

ском языке передается по-разному, но в большинстве случаев, как уже отмечалось, как *free indirect discourse*. Эта форма взаимодействия авторской речи и речи персонажа является ведущей дискурсивной стратегией современного повествования (нарратива). В нашу задачу не входит рассмотрение проблематики несобственно-прямой речи в полном объеме, так как в рамках стоящих перед нами задач несобственно-прямая речь – это проявления диалогизма.

Однако следует отметить, что пристальное внимание к явлениям репрезентации художественного дискурса диктуется общим интересом лингвистов–когнитологов к вопросам понимания, порождения и представления нарративного дискурса в когнитивных моделях. На волне этого интереса создано международное Общество эмпирических исследований литературы, целью которого является изучение когнитивных и эмоциональных механизмов понимания и оценки литературных нарративов. Оно объединяет исследователей, которые представляют не только когнитивные науки, но также и лингвистику текста, анализ дискурса, литературоведение, философию, социологию, и сфокусировано на разработке различных аспектов теории дейктического сдвига.

В рамках этой теории дейксис рассматривается в одном поле с субъективностью, и таким образом традиционная категория дейктических элементов расширяется (например за счет междометий). Текст анализируется с точки зрения выраженности в нем дейктических центров, их сдвигов, объективных и субъективных перспектив, которые намечаются из этих центров и которые маркированы определенными языковыми средствами, фиксирующими КТО, ЧТО, КОГДА И ГДЕ происходит. Этот лингвистический пласт составляют личные и указательные местоимения, наречия (*here, there, now, then*), времена и модальные глаголы [207; 256][1].

Проблемным узлом в теории дейктического сдвига является роль повествователя и способы передачи чужой речи и мысли. В российском языкознании эти проблемы начали обсуждаться в последнее десятилетие. Е. В. Падучева, выделяя, вслед за Б. Расселом, понятие «эгоцентрический

[1] На материале русского языка характеристика этих языковых средств («эгоцентрических элементов») дана в исследовании Е. В. Падучевой [126].

элемент», объединяет пространственно-временной дейксис и субъективную модальность в единую область, которая включается в лингвопрагматику. Такой подход позволяет представить типологию повествовательных форм на основе различения первичных и вторичных эгоцентриков.

В связи с развитием когнитивной нарратологии начался процесс уточнения терминологии, связанной со смешанными типами речи. В обширной литературе по данной проблеме разнообразные формы взаимодействия высказываний в литературном дискурсе представлены терминами, среди которых имеются и противоположные по значению слова. Необычайный разнобой в терминологии отражает сложную природу данного явления.

В русском языке наряду с термином *несобственно-прямая речь* употребляется *несобственная прямая речь* (Бахтин), *внутренний монолог* (Успенский); в английском языке используются термины *represented speech* (Jespersen), *free indirect speech, quasidirect speech, represented speech and thought* (Banfield)*, free indirect discourse (FID)* (McHale). Последний термин получил наибольшее распространение в качестве обозначения повествовательной формы, основанной на смешанном типе речи. Е. В. Падучева, опираясь на исследование Л. А. Булаховского, который ввел термин «свободная косвенная речь», использует термин «свободный косвенный дискурс» (СКД) в качестве соответствия FID и для разграничения не только формы речи и повествовательной формы, но и для разграничения форм нарратива. Важным выводом для лингвистического анализа является следующее соответствие повествовательных форм и типичных для них языковых структур:

перволичная форма – прямая речь,

традиционный нарратив 3-го лица – косвенная речь,

свободный косвенный дискурс – несобственная прямая речь [126, с. 337].

Поскольку наш анализ нацелен не столько на «явление» речевого взаимодействия (и следовательно на его формы), сколько на его «сущность» (т. е. смыслопорождение), мы не анализируем FID как форму нарратива в целом, а лишь те отрезки этой формы дискурса, в которых наблюдается двуголосие, и будем пользоваться термином «несобственно-

прямая речь» (НПР), который применим к любой форме двуголосого слова.

Начиная со второй половины XIX века авторский дискурс в английской художественной прозе характеризуется сложными формами речевого взаимодействия. Присутствие Другого в нем выражается не прямо, а косвенно – через новые формы репрезентации чужого слова, названные Ш. Балли «*style indirect libre*», а М. Бахтиным – «непрямым говорением». Утвердившаяся в литературе XX века форма повествования от 1-го лица (Ich-Roman), придавая большую достоверность повествованию и доверительность стилю изложения, сделала проблематичным выявление авторской точки зрения и его идентичности. Я-рассказчик может быть персонажем, наблюдателем-очевидцем событий, человеком, передающим однажды услышанную историю. Авторский диалог стал опосредованным, непрямым, неявным. Но позиция автора может быть выявлена с помощью отдельных диалогических маркеров, означивающих сдвиг дейктического центра. Из всего набора диалогических маркеров авторского дискурса для скрытого авторского диалога в рамках НПР характерны следующие:

– временной сдвиг;

– изменение или переосмысление повествовательного лица;

– изменение модального плана;

– семантический сдвиг к обобщению (концептуализация дискурсивной ситуации).

Возможное переосмысление Я рассказчика происходит в случаях смещения временной перспективы, дейктического центра внутри повествования. Например:

I *knew also that in the end there was truth in what he said. Unconsciously, perhaps,* ***we*** *treasure the power* ***we*** *have over people by their regard for our opinion of them, and* ***we*** *hate those upon whom* ***we*** *have no such influence****.*** ***I*** *suppose it is the bitterest wound to human pride. But* ***I*** *would not let him see that I was put out.*

(Maugham, Moon, p. 154) {119}

В данном примере Я в первом и последнем предложениях принадлежит рассказчику, излагающему ход событий в романе «The Moon and Sixpence». А в предложении ***I*** *suppose it is the bitterest wound to human pride* в Я угадывается сам автор,

так как временной сдвиг и смена повествовательного лица (переход к *we*) свидетельствуют о смещении дейктического центра: происходит идентификация Я с Мы, которое расширяется до границ социума. Это расширение сопровождается семантическим сдвигом в сторону обобщения ситуации: появляются абстрактные существительные (*power, people, opinion, influence, pride*); происходит также изменение модального плана – появляются признаки иного возможного мира (*perhaps*), иная оценка (*bitterest*).

Такая форма повествования использовалась в английской художественной прозе отдельными авторами уже в конце XVIII века и в XIX веке (например, Л. Стерном, Дж. Остин, сестрами Бронте). Так, интересен следующий пример из романа Ш. Бронте “Jane Eyre”:

Presentiments are strange things! And so are sympathies; and so are signs; and the three combined make one mystery to which humanity has not yet found the key. ***I*** *never laughed at presentiments in my life; because* ***I*** *have had strange ones of my own. Sympathies,* ***I*** *believe, exist (for instance, between far-distant, long-absent, wholly estranged relatives, asserting notwithstanding their alienation, the unity of the source to which each traces his origin) whose workings baffle mortal comprehension. And signs, for aught* **we** *know, may be but the sympathies of Nature with man.*

(Bronte, Jane Eyre, p. 248) {120}

Здесь в предложениях ***I*** *never laughed...* и *Sympathies,* ***I*** *believe,... I* существенно различны. Если в первом случае за ним стоит героиня-рассказчик, то во втором – сама автор, которая рассуждает, обобщает, высказывает собственные мысли о тайнах человеческой натуры, таких, как *presentiments*, *sympathies*, *signs*. Переосмысление Я во втором случае подтверждается изменением временной перспективы и модального плана – повествование переводится в план предположений, субъективной возможности (***I*** *believe, may be)*, а также переходом к диалогическому *we*, которое делает когнитивно общезначимым отношение к подобным вещам, поскольку состояние науки не позволяет объяснить их.

Этот инферентивный вывод следует из утверждения, что предчувствия, сочувствие и знаки составляют *one mystery to which* ***humanity*** *has not yet found the key***.** Другими словами, *we* расширено до границ человечества, где общение между людь-

ми во многом определяется не логикой, а диалогическими отношениями. Последнее предложение, в котором уравниваются *sympathies* и *signs,* – свидетельство таких отношений автора с шефтсберианской эстетикой и этикой, разработавшей «со-чувствие» как диалогическую категорию [79, с. 17]

Все смещения дейктического центра – единственный показатель скрытого авторского диалогического дискурса в современной художественной прозе, где маска рассказчика скрывает лицо автора, определенность его субъектной позиции, его отношение к изображаемому. Появление же прямого слова автора – явного авторского диалога – стало показателем индивидуального стиля писателя. Таков стиль, например, у Дж. Фаулза, который строит свое повествование в традиции Стерна – как свободную, непринужденную беседу с читателем, обнажая условности жанра, т. е. производя деконструкцию самой формы повествования:

...let me quote a far greater poem – one committed to heart, and one thing he and I could have agreed on: perhaps the noblest short poem of the whole Victorian era...

(Fowles, Woman, p. 119) {121}

Здесь автор, прибегая к режиссерской тактике, вводит читателя в мир своего чтения (далее приводится цитата из стихотворения М. Арнольда «Маргарите»), где начинает диалог с цитируемым поэтом. Так организуется диалог в диалоге (обращаясь к читателю, автор говорит о другом авторе) – типичное построение интертекста в современной художественной прозе постмодернизма, одним из принципов которого является размывание границ между реальностью и вымыслом [165].

Общим моментом в организации явного и скрытого диалога является преодоление границ хронотопа изображаемого мира – выход в интертекстуальное пространство, в котором создаются «общественно значимые смыслы». Этот момент фиксируется перечисленными выше дискурсивными маркерами диалога: временным сдвигом, изменением повествовательного лица (или его переосмыслением), семантическим сдвигом к обобщению и изменением модального плана – показателями сдвига дейктического центра.

Существенным различием между ними является характер взаимодействия между автором и читателем (или дру-

гим адресатом). В прямом слове четко выражен фатический момент – момент обращения, т. е. формально выраженная диалогичность на самой границе зоны контакта. В двуголосом слове этот момент свернут, и диалогичность проявляется в незаметном смещении дейктического центра – в общей смене тональности внутри диалогической зоны, границы которой размыты, нечетки. Рассмотрим два примера:

1. *You who see your betters bearing up under this shame every day meekly suffering under the slights of fortune, gentle and unpitied, poor and rather despised for their poverty,* ***do you*** *ever step down from your prosperity and wash the feet of these poor wearied beggars? The very thought of them is odious and low.* ***"There must be classes – there must be rich and poor", -*** *Dives says, smacking his claret – (it is well if he ever sends the broken meat out to Lazarus sitting under the window).* ***Very true; but think*** *how mysterious and often unaccountable it is – that lottery of life which gives to this man the purple and fine linen, and sends to the other rags for garments and dogs for comforters.*

(Thackeray, Fair, p. 282–283) {122}

2. *He wondered for a moment whether he should return and apply more pressure. I should not have gone to see, he thought. I should have called him before me and rebuked him for the fight at the gate. What if the mayor demands a court? I didn't say half of what I meant to say. It's that woman with her torrent, and her bold, shaken face.* ***There are some women who are stronger than gates and bars by their very ignorance.***

(Golding, Spire, p. 46) {123}

В первом примере авторское прямое слово начинается развернутым обращением к власть имущим с гневным обличением их презрения к беднякам (***do you*** *ever step down from your prosperity and wash the feet of these poor wearied beggars?*). Цитируя некоего Дайвса, автор вступает с ним в полемику (*Very true; but...*) – начинается диалог в диалоге, «адресатная полифония» [45, с. 149], однако последнее слово остается за автором: он завершает диалог монологически, предлагая всем подумать о жизненной лотерее (*how mysterious and often unaccountable it is – that lottery of life*).

Второй пример представляет собой несобственно-прямую речь, в которой герой мысленно анализирует свое поведение и разговор с другим человеком – разговор, который

он не смог закончить из-за вмешательства женщины, вызывающей у него приступ ненависти (*It's that woman with her torrent, and her bold, shaken face*). Далее следует фраза, которая меняет тональность всей несобственно-прямой речи (*There are some women who are stronger than gates and bars by their very ignorance*). Непрямое говорение автора начинается во втором предложении, где происходит смещение дейктического центра. Третье лицо единственного числа, от которого автор вводит несобственно-прямую речь (*He wondered...*), еще повторяется (*...he thought*), но уже звучит и голос персонажа от первого лица (***I*** *should not have gone to see,* ***he*** *thought*) – начинается двуголосие в пределах одного предложения, так как речь персонажа не выделена кавычками.

Далее голос персонажа вытесняет авторский голос почти полностью (*I should have called him before me and rebuked him for the fight at the gate. What if the mayor demands a court? I didn't say half of what I meant to say.*) Местоимение *I* и модальный оператор *should* закрепляют сдвиг дейктического центра, так как переводят анализ события в иной модальный план – морального долга, который видит только персонаж, – дейктический центр помещается внутрь его сознания, а временной план показывает, что ситуация удалена, что персонаж находится вне ее, и даже настоящее время в предложении: *It's that woman with her torrent, and her bold, shaken face* – не приближает ее, так как указательное местоимение *that* свидетельствует об удаленности.

Воспоминание о женщине оказывается эмоциональной кульминацией ситуации (эпитеты *bold, shaken* – с трудом относимы к женщине, а метонимическая характеристика ее речи (*her torrent)* закрепляет характеристику этой женщины как олицетворения наглой напористости). Модальный план дискурса героя переводится в другую плоскость (моральная оценка события сменяется эмоциональной оценкой его участницы).

Дискурсивно это выражено в семантическом сдвиге. Одно воспоминание о женщине нарушает весь ход мысли героя, останавливает «поток сознания»: происходит мгновенное смещение фокуса речи. Автор «помогает» персонажу сменить тон, поднимая его над ситуацией, – так в последнем предложении происходит разрядка благодаря сов-

местно выработанному смыслу: невежество может сделать некоторых женщин крепче всяких решеток и ворот (*There are some women who are stronger than gates and bars by their very ignorance*).

Сама структура этого предложения (*There are*...) передает универсальность смысла, в котором уже нет конкретности ситуации (*that woman* обобщается до *some women*, а хронотопичное *at the gate*, где произошло событие, расширяется до обобщенного *gates and bars*, и то, что так возмутило героя и было выражено эмоционально, – *torrent, bold, shaken* – получает понятийное имя *ignorance*).

Эта концептуализация дискурса, изменившая фокус и дейктический центр дискурсивной ситуации, – маркер диалогической зоны. Автор не просто передает речь героя, он дискурсивно взаимодействует с ним, ищет с ним вместе решение конфликтной ситуации и переводит энергию эмоций героя в этическую позицию понимания другости мира (в духе Шекспира: «На свете много есть такого, друг Гораций, что и не снилось вашим мудрецам»), которая способна изменить и видение ситуации, и самого человека.

По сравнению с прямым словом автора, где четко обозначена верхняя граница диалогического дискурса, двуголосое слово, как видно из этого примера, выделяется нижней границей, где фиксируется «общественно значимый смысл».

Сложившийся в советской стилистике подход к несобственно-прямой речи как способу монологической передачи чужой речи не позволяет анализировать этот тип речевого взаимодействия как двуголосое слово, как диалог, ведущий к совместно вырабатываемому смыслу, как способ дискурсивно-диалогического становления сознания-личности, а в совокупности – как метод концептуализации картины мира в терминах общечеловеческих (гуманистических) ценностей.

Все типологические описания несобственно-прямой речи в отечественной лингвостилистике характеризуют ее как способ проникновения во внутренний мир героя. Так, В. А. Кухаренко пишет: «Основная ее функция – изображение ситуации изнутри, с позиций человека, ее непосредственно переживающего, а ее языковое выражение представляет собой сплав речи персонажа и речи автора» [95, с. 173]. Согласно И. В. Арнольд, «при изображении внутренних

переживаний персонажа, его мыслей, его впечатлений от происходящего используется внутренний монолог, или, как его еще называют, пережитая речь (нем. erlebte Rede), несобственно-прямая речь», которая тесно переплетается с авторским повествованием – «голос персонажа сливается с голосом рассказчика. Получается как бы два плана повествования: план рассказчика и план персонажа, эмоциональность и экспрессивность повествования при этом усиливаются» [5, с. 203].

Все это совершенно справедливо, но анализ несобственно-прямой речи не должен останавливаться на перечислении элементов речи персонажа и речи автора, которые в ней переплетаются, или на выявлении ее лексико-грамматических особенностей. При таком подходе описание несобственно-прямой речи сводится к нескольким констатациям. «При оформлении внутреннего монолога действуют особые правила последовательности времен и особые правила сочетания форм наклонений. Вместо первого лица используется третье. Лексика содержит те же особенности, что и прямая речь, т. е. сохраняется манера речи персонажа, свойственные ему словечки и выражения. В синтаксисе следует отметить частое использование вопросительных и восклицательных предложений» [5, с. 203]. Подобные и более развернутые описания несобственно-прямой речи не вполне соответствуют современному пониманию сложного механизма дискурсивного взаимодействия в художественном освоении действительности.

Когнитивные исследования художественного дискурса последних десятилетий показывают, что в процессе речевого взаимодействия происходит взаимное проникновение ментальных пространств, сближение ментальных миров путем введения в свой мир чужих концептов и своих концептов в чужой мир. Таким образом, происходит расширение ментального пространства и его изменение, а понимание рассматривается как принятие чужих концептов в качестве своих [262; 201 и др.].

Когнитивная поэтика концентрирует свое внимание в изучении процессов взаимопроникновения ментальных миров на проблеме дейксиса, включая сюда проблему субъекта речи, время, пространство и объект изображения в ху-

дожественном мире. Пространство и время (хронотоп) дискурса – это «здесь и сейчас» диалога. Читая текст, мы следуем за дейктическими элементами изображаемого мира. Автор может излагать события изнутри или находясь где-то рядом, может менять позицию. Соответственно, и описание будет другим. Представляется, однако, что несобственно-прямая речь – не только явление взаимодействия ментальных миров и концептов. Гораздо важнее выработка новых, общих концептов в рамках интерсубъективного пространства и новой позиции взаимодействующих субъектов – к этому сводится «общественно значимый смысл», порождаемый в несобственно-прямой речи.

Этот процесс нельзя описать, если остановиться в анализе несобственно-прямой речи на констатации количества элементов речи персонажа и автора. Вторым этапом анализа должно стать выявление диалогической стратегии, ведущей к выработке общей позиции, общих концептов, общей основы понимания взаимодействующих речевых субъектов и их перехода на более высокий уровень осмысления мира.

Сложность, возникающая на этом этапе, связана с расширением контекста анализа, так как двуголосие несобственно-прямой речи может перерастать в многоголосие – полифоническую перекличку многих голосов и, следовательно, отдаленность «общего смысла» от начальной ситуации двуголосого слова. Это можно проследить только при анализе целого текста-дискурса, что составляет задачу следующей главы.

ВЫВОДЫ

1. Сложный характер проявления диалогической стратегии в процессе дискурсивного взаимодействия в рамках диалогической зоны проявляется в сочетании разных тактик. Эта особенность диалогического дискурса прослеживается и в его структуре, которая может быть представлена и небольшой конструкцией вводного характера, и предложением, и развернутым высказыванием, занимающим абзац или несколько абзацев. Оформление авторского диалога (АД) зависит от его принадлежности к *явному* или *скрытому* диалогическому дискурсу.

2. Основными структурами АД являются сверхфразовое единство (СФЕ) и сентенционное предложение. СФЕ – это типичная структура явного АД. Оно представляет собой диалогически связанное целое, в котором прагматика задает не только структуру, но и характер семантического развертывания АД. Особенностью диалогического механизма здесь является диалогическая разработка темы АД и его общая прагматическая направленность, которая задается выбором речевой маски автора. Кроме этого, внутри СФЕ наблюдается использование диалогических конструкций: риторических вопросов, повелительных предложений, вопросо-ответных структур. Сентенционное предложение является типичной формой скрытого АД, в котором диалогический механизм проявляется в предельном характере обобщения, передающем образ согласия в диалогическом мире. Здесь реализуются философские тактики через саму структуру предложения, абстрактные существительные, характер использования артикля. Особенно характерны такие обобщения для современной художественной прозы, где они появляются в рамках несобственно-прямой речи.

3. Несобственно-прямая речь как сложная форма речевого взаимодействия становится распространенной в английской художественной прозе с конца XIX века и ведущей – в литературе XX века. Диалогическая стратегия авторского дискурса в современной прозе осуществляется через эту форму, рассматриваемую как способ диалогического преодоления себя и «застывшего образа мира», который складывается в условиях замкнутого пространства и неоткрытости миру. Единству диалогического мира в данном случае соответствует единство референтного события и события дискурсивного.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Какова основная структурированная форма авторского диалога?

2. Чем обусловлен выбор структуры авторского диалога?

3. Как оформляется явный авторский диалог в художественном тексте?

Проанализируйте следующий пример:

***A wedding** is a licenced subject to joke upon, but there really is no great joke in the matter after all; we speak merely of **the ceremony** and beg it to be distinctly understood that we indulge in no hidden sarcasm upon a married life. Mixed up with the pleasure and joy of **the occasion**, are the many regrets at quitting home, the tears of parting between parent and child, the consciousness of leaving the dearest and kindest friends of the happiest portion of human life, to encounter its cares and troubles with others still untried and little known – natural feelings which we would not render this chapter mournful by describing, and which we should be still more unwilling to be supposed to ridicule.*

(Dichens, Pickwick, p. 433) {124}

Назовите признаки сверхфразового единства в приведенном примере и его основные скрепы.

4. Чем обусловлено прагматическое единство авторского диалога?

Назовите прагматические типы авторского диалога. К какому типу можно отнести следующие примеры?

a) ***O Vanity**! How little is thy force acknowledged or thy operations discerned! How wantonly dost thou deceive mankind under different disguises! Sometimes thou dost wear the face of pity, sometimes of generosity: nay, thou hast the assurance even to put on those glorious ornaments which belong to heroic virtue. Thou odious, deformed monster!...*

(Fielding, Andrews, p. 45) {125}

b) *But **oh, mesdames**, if you are not allowed to touch the heart sometimes in spite of syntax, and are not to be loved until you all know the difference between trimetre and tetrameter, may all poetry go to the deuce, and every schoolmaster perish miserably!*

(Thackeray, Fair, p. 148) {126}

c) *But Mr. Tite Barnacle was a buttoned-up man, and consequently a weighty man.*

***All buttoned-up men are weighty**. All buttoned-up men are believed in. Whether or no the reserved and and never-exercised power of unbuttoning, fascinates mankind; whether or no wisdom is supposed to condense and augment when buttoned up, and to evaporaye when unbuttoned; it is certain that the man to whom importance is accorded is the buttoned-up man.*

(Dickens, Dorrit, p. 565) {127}

5. Что обеспечивает семантическое единство авторского диалога? Почему его можно интерпретировать в терминах диалогической связности? Найдите семантические скрепы в следующем примере:

а) *Charles Gould's fits of abstraction depicted the energetic concentration of a will haunted by a fixed idea.* ***A man haunted by a fixed idea is insane. He is dangerous even if that idea is an idea of justice; for may he not bring the heaven down pitilessly upon a loved head?***

(Conrad, Nostromo, p. 379) {128}

б) проанализируйте диалогическую организацию, обеспечивающую семантическое единство следующего стихотворения:

"**Fire and Ice**"
(*By Robert Frost*)

Some say the world will end in *fire,*
Some say in *ice*.
From what *I*'ve tasted of *desire*
I hold with those who favor *fire*.
But if it had to perish twice,
I think *I* know enough of *hate*
To say that for destruction *ice*
Is also great
And would suffice. {129}

Вопросы:

Как отражены диалогические отношения автора с другими в композиции и образной структуре данного текста? Определите его ключевые слова и их соотношение. Что утверждает автор, опираясь на личный опыт и мнение других? Почему он уравнивает «*fire*» и «*ice*» в их разрушительной силе? С чем они ассоциируются? Какие слова содержат сему разрушения? Почему слово «*great*» передает авторскую иронию?

7. Перечислите основные языковые средства, обеспечивающие структурное единство авторского диалога, и найдите их в следующих примерах:

а) When a traveller talks to you perpetually about the splendour of his luggage, which he does not happen to have with him: my son, beware of that traveller! He is, ten to one, an imposter.

(Thackeray, Fair, p. 419) {130}

b) Moreover pathos is a tide: often it carries the awakener of it off his feet, and whirls him over and over, armour and all in ignominious attitudes of helpless prostration, whereof he may well be ashamed in the retrospect. We cannot quite preserve our dignity when we stoop to the work of calling forth tears.

(Meredith, Egoist, p. 373) {131}

8. Назовите структурированные формы скрытого авторского диалога. Определите их в следующих примерах:

a) Whenever a man does anything unexpected, his fellows ascribe it to the most discreditable motives.

(Maugham, Moon, p. 187) {132}

в) Men over-violent in their dispositions are, for the most part, as changeable in them.

(Fielding, Jones, p. 902) {133}

c) ***Fashion, by which what is really fantastic becomes for a moment universal, and Dandyism, which in its own way, is an attempt to assert the absolute modernity of beauty****, had, of course, their fascination for him.*

(Wilde, Picture, p. 159) {134}

d) Danger – ***so indispensable in bringing out the fundamental quality of any society, group or individual*** *– was what the Forsytes scented; the premonition of danger put a burnish on their armour.*

(Galsworthy, Man, p. 4) {135}

e) ...and he had died for her, so perhaps he was no comedien after all. ***Death is a proof of sincerity****.*

(Green, Comedians, p. 276) {136}

9. Каково соответствие повествовательных форм и типичных для них языковых структур? Назовите повествовательные формы и языковые структуры в следующих примерах (зачины разных произведений):

a) There had been a christening that afternoon at St. Peter's, Neville Square, and Albert Edward Foreman still wore his verger's gown. He kept his new one, its folds as full and stiff as though it were made not of alpaca but of perennial bronze, for funerals and weddings (St. Peter's, Neville Square, was a church much favoured by the fashionable for these ceremonies) and now he wore only his second-best.

(Maugham, The Verger, p. 304) {137}

в) THOSE priviledged to be present at a family festival of the Forsytes have seen that charming and instructive sight – an upper-middle class family in full plumage. ...

On June 15, 1886, about four of the afternoon, the observer who chanced to be present at the house of Old Jolyon Forsyte in Stanhope Gate, might have seen the highest efflorescence of the Forsytes. This was the occasion of an "at home" to celebrate the engagement of Miss June Forsyte, old Jolyon's granddaughter, to Mr. Philip Bosinney.

(Galsworthy, Man of Property, p. 3) {138}

c) If you really want to hear about it, the first thing you'll probably want to know is where I was born, and what my lousy childhood was like, and how my parents were occupied and all before they had me, and all that David Copperfield kind of crap, but I don't feel like going into it, if you want to know the truth.

(Salinger, The Catcher in the Rye, p. 27) {139}

d) In my younger and more vulnerable years my father gave me some advice that I've been turning over in my mind ever since. "Whenever you feel like criticizing any one," he told me, "just remember that all the people in this world haven't had the advantages that you've had." He didn't say any more, but we've always been unusually communicative in a reserved way, and I understood that he meant a great deal more than that. In consequence, I'm inclined to reserve all judgments, a habit that has opened up many curious natures to me and also made me the victim of not a few veteran bores.

(Fitzgerald, The Great Gatsby, p. 5) {140}

10. Как соотносятся авторский диалог и несобственно-прямая речь? Найдите маркеры авторского диалога в следующем примере несобственно-прямой речи:

I went straight to the fontaine des Medicis. There was nobody there; but the spirit of the place held me at once and I could not go. When I had been in Paris with Anna long ago we had used to come here every day; and now when I had stood in silence for a moment ***I could not but believe that if I waited she must come. There is something compelling about the sound of a fountain in a deserted place. It murmurs about what things do when no one watches them. It is the hearing of an unheard sound. A gentle refutation of Berkeley.*** *The pied plane trees enclosed the place.*

(Murdoch, Under the Net, p. 185) {141}

11. Определите соответствие структуры и стратегии в следующем авторском диалоге. Какие тактики реализуют стратегию?

They chatted like a couple unexpectedly discovering in one another a common dialect among strangers. ***Can there be an end to it***

when those two meet? They prattle, they fill the minutes, as though they were violently to be torn asunder at a coming signal, and must have it out while they can; it is a meeting of mountain brooks; not a colloquay but a chasing, impossible to say which flies, which follows, or what the topic, so interlinguistic are they and rapidly counterchanging. *After their conversation of an hour before, Laetitia watched Miss Middleton in surprise at her lightness of mind.*

(Meredith, Egoist, p. 211). {142}

Как автор характеризует разговор двух женщин? Как сочетается металингвистическая тактика со стилистической: какие стилистические приемы использованы автором для характеристики дискурсивного поведения персонажей?

Глава V

ДИСКУРСИВНО-ДИАЛОГИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Задачей настоящей главы является опытное представление аналитической процедуры дискурсивно-диалогической интерпретации текста – анализа целого текста в терминах диалогических отношений дискурсов представленных в данном тексте субъектов. Представляемый анализ осуществлялся интегративно, на основе изложенных выше теоретических положений дискурс-анализа и разработанной методики выявления и описания диалогической позиции автора. Напомним, что дискурсивно-диалогический анализ художественного текста – это интерпретация последнего в терминах диалогической стратегии и диалогических тактик авторского дискурса, отражающих динамику смыслопорождения в тексте. Интерпретация осуществляется на основе двух этапов анализа:

1. Выделение и описание системы дискурсивных маркеров диалогизации текста с целью представления диалогической ситуации в виде модели дискурсивного взаимодействия участников диалога, которая характеризует их установки в отношении друг к другу (на конфликт или сотрудничество, сближение или отдаление) и, соответственно, состояние их ментальных миров (со- или противопоставленность, близость или отдаленность, сопоставимость или несопоставимость и т. д.), определяемое соотношением ключевых слов их дискурсов;

2. Описание в терминах диалогической связности структурированных форм взаимодействия дискурсов, которые представляют собой единство формы, содержания и функции и отражают диалогический поиск разрешения конфликта, возможности сближения собеседников на основе «разделенных смыслов» – общих культурных ценностей.

В качестве образцов дискурсивно-диалогического анализа целого текста (для иллюстрации разработанной методики

анализа) предлагается интерпретация нескольких произведений современной англоязычной прозы, которые представляют разные типы авторского диалога, выявляют разные аспекты диалогичности художественного текста, а также смыслопорождающий потенциал авторского диалога.

5.1. АВТОРСКИЙ ДИАЛОГ В РОМАНЕ К. ИШИГУРО «НА ИСХОДЕ ДНЯ» (“THE REMAINS OF THE DAY”)

Роман современного английского писателя К. Ишигуро «На исходе дня» (“The Remains of the Day”) – это дискурсивное представление личности одного из представителей определенного социального класса и культуры общества послевоенной Англии.

Роман написан от первого лица главного героя – дворецкого по имени Стивенс в родовом имении английского аристократа (*Darlington Hall*), которое постепенно приходит в упадок одновременно с упадком Британской империи (период между Первой и Второй мировыми войнами и до конца 50-х годов прошлого века) и продается американцу.

Рассказ дворецкого о жизни в имении перемежается с его внутренним монологом, в котором он пытается анализировать события и отношения в доме лорда Дарлингтона. Он постоянно сравнивает нового хозяина со старым и замечает, что сам становится другим: при новом хозяине он все делает по-другому, говорит иначе (не знает, как реагировать на непривычную манеру обращения к нему), воспринимает свою роль иначе. Внешние изменения в укладе жизни при новом хозяине приводят к внутренним у слуги – он теряет веру. В разговоре со случайным знакомым он признается:

“*You see, I **trusted**. I **trusted** in his lordship’s wisdom. All those years I served him, I **trusted** I was doing something worthwhile. I can’t even say I made my own mistakes. Really – one has to ask oneself – what **dignity** is there in that?*”

(Ishiguro, Remains, p. 243) {143}

Но осознание этого приходит к нему только в конце повествования, после того, как он получил возможность посмотреть на сложившуюся ситуацию со стороны, проанализировать всю свою жизнь в Дарлингтон-Холле беседуя с

другими людьми, увидеть их глазами свой мир и мир своего бывшего хозяина и таким образом заново оценить их. И если сначала перемены в жизни Дарлингтон-Холла ставили его в тупик, то в конце рассказа он все оценивает иначе. Досадное для лорда состояние его дел он квалифицирует как «*a sad waste*» и задается вопросами, которые выходят далеко за рамки его функций. Равно как и его выводы:

One is simply accepting an inescapable truth: that the likes of you and I will never be in a position to comprehend the great affairs of today's world, and our best course will always be to put our ***trust*** *in an employer we judge to be wise and honorable, and to devote our energies to the task of serving him to the best of our ability. <...>* ***How can one possibly be held to blame*** *in any sense because, say, the passage of time has shown that Lord Darlington's efforts were misguided, even foolish? <...> It is hardly my fault if his lordship's life and work have turned out today to look, at best,* ***a sad waste*** *– and it is illogical that I should feel any regret or shame on my own account.*

(Ishiguro, Remains, p. 201) {144}

Этот внутренний монолог дворецкого (заключительная часть) является продолжением его диалогов с бывшим хозяином, с другими дворецкими и слугами в Дарлингтон-Холле. Дворецкий говорит в диалоге с самим собой то, что не может высказать вслух: *Lord Darlington's efforts were misguided, even foolish* и то, что *it is illogical that I should feel any regret or shame on my own account*. Но такая суровая оценка не соответствует уровню понимания ситуации дворецким и может быть дана только автором, тем более в логических терминах: *it is illogical that...*.

Я рассказчика переосмысляется на протяжении всего рассказа, и заключительные выводы, аргументированные «посредством вопросов», являются результатом диалогического осмысления всей истории Дарлингтон-Холла. Другими словами, они требуют рассмотрения контекста всего повествования. В подобных случаях, как представляется, необходимо проводить исследование в терминах нарратологии, объектом которой является «культурное пространство, образуемое текстами определенной риторической модальности, а предмет ее постижения – коммуникативные стратегии и дискурсивные практики нарративной интенциональности» [166, с. 8]. Нарратология, таким образом, сочетает цели

коммуникативного, риторического и поэтического подходов к художественному дискурсу.

Согласно определению А. Ж. Греймаса и Ж. Курте, нарративность – это «организующий принцип любого дискурса» [59, с. 505], и решающим фактором в организации нарратива является его двоякая событийность. «Перед нами два события – событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте <...> Мы воспринимаем эту полноту в ее целостности и нераздельности, но одновременно понимаем и всю разность составляющих ее моментов» [16, с. 403–404].

В качестве нарратива повествование существует благодаря связи с историей, которая в нем излагается (рассказываемое событие); в качестве дискурса (событие рассказывания) оно существует благодаря связи с наррацией, которая его порождает. Наррация определяется как «особая интенция говорящего или пишущего субъекта дискурса, а нарративная интенциональность высказывания состоит в связывании двух событий – референтного и коммуникативного – в единство художественного произведения в его событийной полноте» [166, с. 3].

Таким образом, нарратологический подход позволяет вывести анализ авторского дискурса за рамки повествования (т. е. композиционно-речевой формы текста) на уровень нарратива – «текстопорождающей конфигурации двух рядов событийности» [166, с. 3]. В этом отношении специфика художественного дискурса определяется, согласно Бахтину, архитектоникой референтного события. Архитектоническая форма художественности представляет собой «ценностное уплотнение» воображаемого мира вокруг Я героя («своего другого» для автора) как «ценностного центра» такого мира [18, с. 163].

Воображаемый мир предстает как опыт, а условием коммуникативной стратегии передачи этого опыта является «возможность совершенно иной жизни и совершенно

иной конкретной ценностно-смысловой картины мира, с совершенно иными границами между вещами и ценностями, иными соседствами. Именно это ощущение составляет необходимый фон романного видения мира, романного образа и романного слова. Эта возможность иного включает в себя и возможность иного языка, и возможность иной интонации и оценки, и иных пространственно-временных масштабов и соотношений» [21, с. 134–135].

Именно такие возможности и реализуются в несобственно-прямой речи, которая является органичной частью повествования от первого лица. Установка не на раскрытие установленного знанием или убеждением значения чьей-то жизни, но на изложение собственного ее понимания, вникания в ее смысл, закономерно приводит к интонации доверительной и раскованной беседы автора с читателем, к иллюзии живого голоса и как бы непосредственного присутствия рассказчика. Это требует риторики *двуголосого* слова, манифестирующего двоякий жизненный опыт (запечатлеваемый и запечатлевающий). Основу такой риторики составляет преломляющая несобственно-прямая речь, включая «разные формы скрытой, полускрытой, рассеянной чужой речи и т. п.» [21, с. 331].

Через эти формы происходит активно-коммуникативное приобщение к излагаемому референтному событию, и на уровне нарратива «творится экзистенциальная картина мира как центрированная вокруг Я героя система обстоятельств личностного присутствия в жизнепроцессе бытия» [166, с. 7]. Двуголосое слово – метод раскрытия личности в отличие от характера классической художественной прозы, так как жизнь личности не может обладать собственным смыслом ни в мире необходимости, ни в мире императивной нормы, ни в мире случайности. Она возможна только в *вероятностном* и многосмысленном (полифоническом) мире всеобщей межличностной соотносительности [166].

В рассматриваемом романе главный герой-рассказчик в силу обстоятельств оказывается как бы выбитым из колеи – из устоявшегося течения жизни. Всю жизнь он служил в Дарлингтон-Холле, усвоив ценности и поддерживая вековые традиции этого дома. Эти ценности передаются в его дискурсе через понятия *dignity*, *trust*, *wisdom*, *respect*, ко-

торые реализуются для героя в соответствующем поведении, квалифицируемом как *dignified*, *honourable*, *wise*. Все вместе ассоциируется у него с понятием *duty* как чем-то стабильным. Мир Дарлингтон-Холла – «свой мир» для дворецкого, в котором ему все понятно, где у каждого свои *duties*, существуют четкие границы (*margins, boundaries*) и в правах, и в обязанностях как хозяина (*employer*), так и слуг (*employees*). И этот мир вдруг рухнул.

Новый хозяин представляет «чужой мир», где все другое (*very different*). С одной стороны, дворецкий понимает, что это естественно, что так и должно быть (*he is, after all, an American gentleman and his ways are often very different*), а с другой – он постоянно теряется из-за непривычной для него манеры обращения – постоянного подшучивания (*bantering*):

*This was a most **embarrassing** situation, one in which Lord Darlington would never have placed an employee.*

(Ishiguro, Remains, p. 14). {145}

*Indeed, to put things into a proper perspective, I should point out that just such **bantering** on my new employer's part has characterized much of our relationship over these months – though I must confess, I remain rather unsure as to **how I should respond**.*

(Ishiguro, Remains, p. 14) {146}

Он пытается объяснить это для себя как некую спортивную игру, правил которой он не знает:

"*Embarrassing as those moments were for me, I would not wish to imply that I in any way blame Mr. Farraday, who is in no sense an unkind person; he was, I am sure, merely enjoying the sort **of bantering** which in the United States, no doubt, is a sign of a good, friendly understanding between employer and employee, indulged in as a kind of affectionate **sport***".

(Ishiguro, Remains, p. 14) {147}

Но никакие объяснения чужого мира в терминах своего (т. е. с позиций раз и навсегда закрепленных обязанностей для хозяина и слуг Дарлингтон-Холла) не могли привести к пониманию. Мир м-ра Фаррадея был организован совершенно иначе. Его манера подшучивать (*bantering*) воспринималась Стивенсом как *inconsistency*, *ambiguity*, *improper way*, *wholly inappropriate* – понятия, совершенно чуждые его миру.

Так обозначился конфликт миров: с одной стороны, закрытый мир прошлого Дарлингтон-Холла в лице его дво-

рецкого с четкой определенностью границ и обязанностей в отношениях: хозяин-слуга; с другой стороны, открытый мир нового Дарлингтон-Холла в лице его нового хозяина с его пренебрежением границ и рамок в отношениях со слугой. Их диалог никак не налаживался. Стивенса смущала и беспокоила такая ситуация, и он пытался найти способ разрешения конфликта, постоянно думая о возможных вариантах реагирования на “bantering”*:*

It is quite possible, then, that my employer fully expects me to respond to his ***bantering*** *in a like manner, and considers my failure to do so a form of negligence. This is, as I say, a matter which has given me much concern. But I must say this* ***business of bantering*** *is not* ***a duty*** *I feel I can ever discharge with enthusiasm. It is all very well, in these changing times, to adapt one's work to take in* ***duties*** *not traditionally* ***within one's realm****; but* ***bantering*** *is of* ***another dimension*** *altogether. For one thing, how would one know for sure that at any given moment* ***a response of the bantering sort*** *is truly what is expected? One need hardly dwell on the catastrophic possibility of uttering a bantering remark only to discover it wholly inappropriate.*

(Ishiguro, Remains, p. 16) {148}

Стивенс, как видим, пытается ввести «bantering» в круг своих обязанностей (*duties*) как новую обязанность, появившуюся в новые времена (*in these changing times*) и представляющую совершенно иное измерение (*of another dimension altogether*), далеко за рамками его сферы (*not traditionally within one's realm*). Его беспокоит только одно – возможность оказаться не на высоте этой обязанности, что равносильно катастрофе (*the catastrophic possibility*).

Выход был найден хозяином. Он «открыл границу» для Стивенса в другой мир. Конфликт разрешился вненаходимостью – сменой хронотопа. Эта смена и заключает в себе основное событие, о котором повествует рассказчик. Поскольку несоответствие «ценностей» было очевидно и м-ру Фарадею, он предложил Стивенсу отправиться в путешествие по западной Англии на его машине, пока он будет в отъезде. Пребывание вне Дарлингтон-Холла, наблюдение за другой жизнью и беседы с другими людьми, размышления о своей жизни в Дарлингтон-Холле на расстоянии, со стороны, привели Стивенса к сближению с миром нового хозяина: он принял «bantering» как способ радоваться жизни «на

исходе дня», после работы, когда можно расслабиться, как это делают многие люди, виденные им в парках и на улицах после трудового дня, которые просто сидят на скамейках и весело обсуждают свои будни. Все увиденное приводит Стивенса к серьезным размышлениям о смысле жизни вообще и своей, в частности. Вспомнив совет случайного знакомого (*bench companion*) радоваться на исходе дня, он констатирует:

...for a great many people, the evening is the most enjoyable part of the day. Perhaps, then, there is something to his advice that I should cease looking back so much, that I should adopt a more positive outlook and try to make the best of what remains of my day. After all, ***what can we*** *ever gain in forever looking back and blaming ourselves if our lives have not turned out quite as we might have wished? The hard reality is, surely that for the likes of you and I, there is little choice other than to leave our fate, ultimately, in the hands of those great gentlemen at the hub of this world who employ our services.* ***What is the point*** *in worrying oneself too much about what one could or could not have done to control the course one's life took? Surely it is enough that the likes of you and I at least try to make our small contribution count for something true and worthy. And if some of us are prepared to sacrifice much in life in order to pursue such aspirations, surely that is in itself, whatever the outcome, cause for pride and contentment.*

(Ishiguro, Remains, p. 244) {149}

Это размышление вначале относится только к герою. Двуголосие начинается с риторического вопроса (*After all, what can we ever gain...?)*: к голосу героя подключается голос автора, так как происходит сдвиг дейктического центра: *I* меняется на *we*, которое в следующем предложении уточняется (*you and I*), и субъективная модальность становится интерсубъективной: *I should cease...,* ***I should*** *adopt...* вначале (план морального долга) переводится в неопределенно-личный план предположений, сомнений и возможностей в дальнейшем (***we might*** *have wished,* ***one could*** *or could not have done..., perhaps, surely it is enough..., surely that is...*). В коммуникативный фокус вводятся бытийные категории: *reality, choice, fate, this world, one's life, something true and worthy, sacrifice, aspirations, pride and contentment,* – которые очерчивают новые границы смыслополагания, расширяют их, переводят временной план во вневременной, что подчерки-

вается неопределенно-личными местоимениями и наречиями: *ever, one, whatever, it, some of us, one's life, something.*

Этот сдвиг в повествовании свидетельствует не только об изменении в дискурсе, его диалогизации, но и об изменении в сознании героя. Его жизнь, отданная служению Дарлингтон-Холлу, тоже была «на исходе дня», и он заслужил отдых, мог расслабиться и пошутить. Такое понимание и принятие чужих ценностей как своих приходят к нему в результате преодоления «застывшего образа мира», так как его путешествие за пределы Дарлингтон-Холла стало тем событием, которое, по словам П. Рикера, осуществляет это преодоление: «Необходим застывший образ мира, чтобы кто-то мог преодолеть его барьеры и внутренние запреты: событие и есть это пересечение, это преодоление» [145, с. 173].

Другими словами, осознание другости мира и других ценностей – это диалогическое преодоление себя. Оно приносит облегчение Стивенсу – он возвращается в Дарлингтон-Холл другим – его размышления, оформленные несобственно-прямой речью, являются результатом примирения с новым миром Дарлингтон-Холла (*duty* и *bantering* больше не противопоставляются). Роман заканчивается на оптимистической ноте:

It occurs to me, furthermore, that ***bantering*** *is* ***hardly an unreasonable duty*** *for an employer to expect a professional to perform. I have of course already devoted much time to developing* ***my bantering skills****, but it is possible I have never previously approached* ***the task*** *with the commitment I might have done. Perhaps, then, when I return to Darlington Hall tomorrow – Mr. Farraday will not himself be back for a further week I will begin practising with renewed effort. I should hope, then, that by the time of my employer's return, I shall be in a position to pleasantly surprise him.*

(Ishiguro, Remains, p. 245) {150}

Концепт "bantering" мягко (с помощью литоты: ***bantering*** *is* ***hardly an unreasonable duty)*** вводится в ментальное пространство и осмысливается как задача (*the task*) на будущее – формы будущего времени (*I will begin..., I shall be ...*) и модальность надежды (*I should hope...*) рисуют вполне оптимистическую перспективу. Стивенс готов к диалогу с м-ром Фаррадеем на его языке и собирается удивить его этим (*I shall be in a position to pleasantly surprise him*).

Как явствует из анализа событийной стороны повествовательного дискурса, решающая роль в организации дискурсивного процесса смыслополагания в данном романе отведена хронотопу – пространственно-временной рамке романа. Хронотопическое название “The Remains of the Day”, вызывающее элегические ассоциации вне контекста, становится в ходе дискурса главного героя символом новых возможностей, разделенной радости бытия как общения в дружеском кругу. Чувство разделенной радости приходит на границе жизненного мира, где человек обретает свободу выбора: места общения, времени общения, собеседника. Нужно только пересечь границу, преодолеть замкнутость своего мира, начать диалог с другим.

Характерно, что и главы в романе названы хронотопично, обозначая маршрут путешествия Стивенса: “*Prologue: July 1956. Darlington Hall*” (*«Пролог: июль, 1956 г., Дарлингтон-холл»*); “*Day One – Evening. Salisbury*” (*«День первый. – Вечер. Сейлсбери»*); “*Day Two – Morning. Salisbury*” (*«День второй. – Утро. Сейлсбери»*); “*Day Two – Afternoon. Mortimer’s Pond, Dorset*” (*«День второй. – После полудня. Пруд Мортимера, Дорсет»*); “*Day Three – Morning. Tornton, Somerset*” (*«День третий. – Утро. Торнтон, Сомерсет»*); “*Day Three – Evening. Moscombe, near Tavistock, Devon*” (*«День третий. – Вечер. Мокомб, у Тавистока, Девон»*); “*Day Four – Afternoon. Little Compton, Cornwall*” (*«День четвертый. – После полудня. Малый Комптон, Корнуол»*); “*Day Six – Evening. Weymouth*” (*«День шестой. – Вечер. Уэймут»*). Событие, таким образом, укладывается в шесть дней, дискурсивно же рассказ охватывает всю жизнь Стивенса (он вспоминает, рассуждает, говорит о периоде времени длиною в жизнь, фокусируя внимание на тех моментах, которые оставили свой след в его памяти, его отношении к миру и людям). С другой стороны, путешествуя в свое прошлое, беседуя с разными людьми, он подспудно ищет ответ на свой вопрос в настоящем, мысленно анализируя все, что слышит и видит. Например, вспоминая эпизод из прошлого, связанный с чтением книг, он подчеркивает тот факт, что чтение для него было возможностью повышать уровень владения языком:

*It is my view **– I do not know if you will agree** – that in so far as our generation is concerned, there has been too much stress placed*

on the professional desirability of good accent and command of language; that is to say, these elements have been stressed sometimes at the cost of more professional qualities. For all that, it has never been my position that good accent and command of language are not attractive attributes, and I always considered it my duty to develop them as best I could. One straightforward means of going about this is simply to read a few pages of a well-written book during odd spare moments one may have. <...> ***Why should one not enjoy in a light-hearted sort of way stories of ladies and gentlemen who fall in love and express their feelings for each other, often in the most elegant phrases?***

(Ishiguro, Remains, p. 168) {151}

Рассматривая хорошее произношение и речь как *my duty*, Стивенс развивал эти качества наряду с другими профессиональными умениями, читая *well-written books*. Диалогические реплики: *I do not know if you will agree* и *Why should one not enjoy in a light-hearted sort of way stories of ladies and gentlemen who fall in love and express their feelings for each other, often in the most* ***elegant phrases?*** – адресованы и м-ру Фаррадею, манера выражаться которого так смущала Стивенса и была далеко не *elegant*.

Рассказ о путешествии оказывается не только рассказом о жизни дворецкого, но и изображением «типичных характеров в типичных обстоятельствах» – мы наблюдаем национальную историю в ее конкретно-социальном выражении. Автор в лице дворецкого не пытается «удивить мир» своей историей, но ставит задачу понять человека своего времени, стремится удержать в слове жизнь, творя этим словом мир внутри и вне героя. Читатель-слушатель рассказываемой истории обретает знание о целом классе людей, который никогда не изображался изнутри. Так, мы узнаем, что

...butlers only truly exist in England. Other countries, whatever title is actually used, have only manservants. I tend to believe this is true. Continentals are unable to be butlers because they are as a breed incapable of the emotional restraint which only the English race is capable of. Continentals – and by and large the Celts, ***as you will no doubt agree*** *– are as a rule unable to control themselves in moments of strong emotion, and are thus unable to maintain a professional demeanour other than in the least challenging of situations.* ***If I may return to my earlier metaphor*** *– they are like a man who will, at the slightest provocation, tear off his suit and his shirt and run*

about screaming. In a word, ***"dignity"*** *is beyond such persons.* ***We English*** *have an important advantage over foreigners in this respect and it is for this reason that* ***when you think*** *of a great butler, he is bound, almost by definition, to be an Englishman. <...>It is with such men as it is* ***with the English landscape*** *seen at its best as I did this morning:* ***when one encounters them, one simply knows one is in the presence of greatness.***

(Ishiguro, Remains, p. 44) {152}

Рассуждение рассказчика о дворецких как об особенности уклада жизни английской аристократии в отличие от *continentals* выходит за рамки «возможностей» самого дворецкого. Так же как и вывод о преимуществах (*an important advantage over foreigners*) английской нации (*the English race*) и английского пейзажа (*the English landscape*). Для таких суждений нужна вненаходимость.

Автор, англичанин японского происхождения, говоря *We English*, несомненно, пародирует снобизм англичан, говорящих о своих преимуществах. Разумеется, человек со стороны, аутсайдер, может лучше выявить особенности чужой страны, народа, культуры [234], так как «лицом к лицу лица не увидать», однако связывать достоинство (*dignity*) только со сдержанной манерой выражения эмоций (*the emotional restraint*) и называть это великолепием (*greatness*) можно только со слов дворецкого. Поэтому слово *dignity* отчуждается кавычками, и, следовательно, «*we*» исключает автора.

Такая интерпретация возможна только в «далеком» контексте, позволяющем учитывать значение «национального вопроса» для реального автора. Я рассказчика сохраняет здесь идентичность, а двуголосие проявляется в пародировании его высказывания, начиная с «мы, англичане...» (*We English*...). Заключительная фраза *when one encounters them, one simply knows one is in the presence of greatness*, хотя и оформлена как универсальный смысл (об этом говорит неопределенно-личное местоимение *one*), таковым не является. Это не разделенный смысл, а убеждение одного дворецкого, автор от него отделен пародийным, закавыченным употреблением «достоинства», что подтверждается дальнейшим цитированием мнения еще одного дворецкого:

There will always be, I realize, those who would claim that any attempt to analyze greatness as I have been doing is quite futile. ***"You***

know when somebody's got it and you know when somebody hasn't"*, Mr. Graham's argument would always be.* ***"Beyond that there's nothing much you can say"****. But I believe we have a duty not to be so defeatist in this matter. It is surely a professional responsibility for all of us to think deeply about these things so that each of us may better strive towards attaining "dignity" for ourselves.*

(Ishiguro, Remains, p. 44) {153}

Передавая содержание споров дворецких о достоинстве, долге и ответственности, автор снова берет чужие слова в кавычки, отстраняясь таким образом от их понимания этих понятий и качеств и не делая это понимание «общественно значимым смыслом». В конце романа, когда Стивенс оценивает свою жизнь со стороны и ретроспективно, он сам подвергает сомнению свое понимание *dignity*:

I can't even say I made my own mistakes. Really – one has to ask himself – what ***dignity*** *is there in that?*

(Ishiguro, Remains, p. 243) {154}

Он окончательно убеждается в необходимости пересмотреть свои ценности, когда видит счастливых людей, совершенно не знакомых друг с другом, но общающихся весело просто потому, что окончен трудовой день и наступает вечер, когда есть возможность пошутить, порадоваться вечерним огням и теплу человеческого со-чувствия. Его наблюдение за поведением людей «на исходе дня» перемежается с размышлением обо всем, что он видит:

It is curious how people can build such warmth among themselves so swiftly. *It is possible these particular persons are simply united by the anticipation of the evening ahead. But, then, I rather fancy it has more to do* ***with this skill of bantering****. Listening to them now, I can hear them exchanging one* ***bantering remark*** *after another. It is, I would suppose, the way many people like to proceed. In fact, it is possible my bench companion of a while ago expected me* ***to banter*** *with him – in which case, I suppose I was something of a sorry disappointment. Perhaps it is indeed time I began to look at* ***this whole matter of bantering*** *more enthusiastically. After all, when* ***one*** *thinks about it, it is not such a foolish thing to indulge in – particularly if it is the case that* ***in bantering lies the key to human warmth.***

(Ishiguro, Remains, p. 245) {155}

Это размышление рассказчика, вызванное наблюдением за радующимися людьми, свидетельствует о тесном пере-

плетении дискурсивного и референтного событий: *Listening to them now, I can hear them...*– передает референтное событие, *But, then, I rather fancy...* – вводит несобственно-прямую речь, возвращающую героя и читателя к начальной ситуации подспудного диалога с м-ром Фаррадеем о *bantering*, но теперь уже совершенно в ином ключе. Стивенс приходит к выводу, что *in bantering lies the key to human warmth*.

Этот вывод противоречит всем его прежним представлениям о *dignity* как умении сдерживать эмоции. Он сдерживал свои чувства всю жизнь, но это не сделало его счастливым, более того, отдалило от людей, сделало одиноким, отучило правильно реагировать на шутки и привело к конфликту. Реальная жизнь возвращает его к пониманию важности не его *dignity*, а общего *human warmth*, ключом к которому является *bantering*. Этот смысл «выстрадан» диалогически, в реальном и мысленном общении Стивенса с людьми за пределами Дарлингтон-Холла, и автор присоединяется к нему, устраняя субъекта в последнем предложении, заменив его на обобщающее *one*. Так этот смысл становится общественно значимым.

Обобщая анализ, подчеркнем следующие моменты, соотносимые с этапами анализа:

1. Диалогическая позиция рассказчика, которая выражена в сдвигах дейктического центра, свидетельствует о диалогической стратегии дискурса повествователя. Сдвиги дейктического центра фиксируются дискурсивными маркерами: временным сдвигом и изменением повествовательного лица. Они помогают проследить развитие диалогической ситуации (полифонизацию) и выявить «смысловой горизонт» собеседников, выражающийся в ключевых словах их дискурсов. Со- и противопоставленность ключевых слов характеризует состояние ментальных миров собеседников в их отношении друг к другу в начале описываемых событий и в конце рассказанной истории (их несопоставимость/сопоставимость, конфликт/согласие). Ключевые слова дискурса Стивенса – это достоинство, доверие, мудрость, уважение (*dignity*, *trust*, *wisdom*, *respect*), которые соединяются для него в понятии *duty*, ассоциируемом со строго упорядоченным миром Дарлингтон-холла. Смысловой горизонт м-ра Фаррадея представлен в восприятии рассказчика и не

связан с ключевыми словами в картине мира Стивенса. Отсюда – развитие конфликта их ментальных миров. Снятие конфликта происходит диалогически путем расширения дискурсивного и жизненнего пространства героя.

2. Структуры взаимодействия дискурсов отражают диалогический поиск разрешения конфликта и возможности сближения смысловых горизонтов собеседников. Основной языковой структурой взаимодействия является несобственно-прямая речь, строящаяся в виде вопросо-ответного комплекса. Ключевые слова дискурсов Стивенса и м-ра Фаррадея (*duty, bantering*) оказываются в пределах одного смыслового горизонта благодаря хронотопическим переносам: они осмысливаются за пределами Дарлингтон-холла, где можно забыть о *duty,* и «на исходе дня», когда можно позволить себе *bantering*, делясь радостью с другими, проявляя *human warmth*.

Таким образом, «общественно значимый смысл» как стратегическая задача авторского диалога в повествовании от лица главного героя порождается речевым взаимодействием автора и рассказчика в границах несобственно-прямой речи, которая является органичной частью нарратива, объединяющего референтное событие и событие дискурса. Нарратологический анализ помогает установить границы этого смысла.

Автор, ведя диалог с читателем, с миром и с самим собой, строит свой дискурс таким образом, что он становится показательным для характеристики индивидуального стиля автора и в то же время отражает наиболее характерные черты дискурса времени. Этим объясняется особая экспрессия авторского диалога, которая создается всеми стилистическими ресурсами языка.

5.2. АВТОРСКИЙ ДИАЛОГ КАК ЗОНА СМЫСЛОВОЙ КОНВЕРГЕНЦИИ

Выделенность, «ударность» авторского диалогического дискурса связана, как отмечалось, с общим свойством открытых систем – в местах столкновения гетерогенных элементов начинается их активное взаимодействие, что ведет к образованию зон конвергенции, где уплотняются все

связи и возникают новые элементы, новые качества, новые свойства. Так происходит и рождение новых смыслов при взаимодействии гетерогенных высказываний, которое сопровождается уплотнением лексико-грамматических связей, конвергенцией стилистических приемов. Например:

*I take it that **conscience is the guardian** in the individual which the community has evolved for its own preservation. It is **the policeman** in all our hearts, set there to watch that **we** do not break its laws. It is **the spy** seated in the central stronghold of the ego. Man's desire for the approval of his fellows is so strong, his dread of their censure so violent, that himself has brought **his enemy** within his gates, and it keeps watch over him, vigilant always in the interests of its master to crush any half-formed desire to break away from the herd. It will force him to place the good of society before his own. It is the very strong link that attaches the individual to the whole.*

(Maugham, Moon, p. 68) {156}

Данный авторский дискурс представляет собой размышление автора о совести. Автор представляет на суд читателей развернутый образ совести-стража у человека. Первые три предложения развивают этот образ по принципу нарастания негативной характеристики стража (*guardian – policeman – spy*). Дальше дается объяснение, и страж открыто называется врагом (*enemy*), которого сам человек провел в свои владения (*within his gates*), чтобы быть у него постоянно в плену (*it keeps watch over him*), подчиняя свои интересы общественным (*to place the good of society before his own*). Эта развернутая метафора поддерживается перифразом (*central stronghold of the ego*), эпитетами (*strong, violent*), параллелизмом (*It is...* повторяется во втором, третьем и последнем предложениях). Общество (*community, society*) уподобляется стаду (*herd*), от которого человек боится отбиться (*to break away from the herd*). На этом страхе и держится связующее звено (т. е. совесть) между личностью и обществом.

Развернутая метафора скрепляет все высказывание – оно предстает как неразрывное образное единство, в котором лексико-семантические (повторы слов-синонимов) и грамматические скрепы (слова-субституты, временные формы) играют подчиненную роль.

Стилистическая конвергенция служит выдвижению общего смысла. Данный философский дискурс приобщает

читателя к миру авторских мыслей, затрагивающих мировоззренческие вопросы – на глазах у читателя производится «деконструкция» идеологии, направленной на воспитание стадного чувства.

Однако пессимизм и скепсис автора вряд ли можно разделить, и не случайно автор берет читателя в союзники только когда говорит о законах и полиции (*It is* ***the policeman*** *in all* ***our*** *hearts, set there to watch that* ***we*** *do not break its* ***laws***) – *we* включает и автора, и читателей. Это делает образ совести-полицейского в нашей душе, который смотрит за тем, чтобы не нарушались ее законы, разделенным смыслом как результатом смысловой конвергенции. В остальных предложениях *it* звучит отчуждающе: скрытый диалог становится монологом, интерсубъективное пространство сужается, и весь дискурс воспринимается как структура с одним коммуникативным фокусом.

Подобная смысловая конвергенция наблюдается во всех случаях создания диалогической зоны, исключая случаи реализации в ней режиссерской тактики.

Рассмотрим этот процесс в целом художественном тексте.

Смысловая конвергенция в рассказе Дж. Голсуорси «Лес» *(«Timber»)*: внутритекстовое измерение

Рассказ, как и любой художественный текст, – это коммуникативное событие, происходящее между автором и читателем. Важное место в этом событии отводится герою, который является третьим в диалоге автора с читателем и который способен расширить диалогическое пространство текста, одновременно выделяя его семантическое измерение и придавая ему особую глубину и значимость.

Герой рассказа сэр Артур Хирриз, являясь владельцем поместья, решает во время войны продать свой лес государству, так как лес нужен стране (он идет на нужды обороны), и государство хорошо платит, покупая лес по очень высокой цене. Руководимый тем, что автор называет «*patrio-profiteering*» (спекулянтским патриотизмом), сэр Артур совершает выгодную сделку и отправляется напоследок

перед ужином в проданный им лес, чтобы прогуляться и проститься с лесом. Но неожиданно для себя он теряется в лесу, который был знаком ему с детства, чувствует его враждебность, а с наступлением сумерек замерзает и умирает, проклиная этот лес.

Коммуникативное пространство текста формируется в самом начале, когда герой оказывается в своем лесу и начинает мысленно общаться с ним, вспоминая прошлое своей семьи, рода, предков, которые посадили этот лес, охотились в нем, приглашали друзей на охоту, нанимали лесников – словом, заботились о лесе и рассматривали его как неотъемлемую часть своей жизни.

Мысленное общение героя с лесом оформляется как несобственно-прямая речь, которая перемежается с повествованием от третьего лица, что является характерным для свободного косвенного дискурса – типичной формы нарратива XX века. В рамках этого нарратива голос автора порой сливается с голосом персонажа, и его выделение возможно лишь благодаря конвергентным зонам – тем отрезкам нарратива, в которых заметно «смысловое сгущение» как результат взаимодействия дискурсов автора и персонажа, т. е. диалога. Этот диалог автора с персонажем происходит в скрытой форме – он выделяется лишь отдельными маркерами (дейктическим сдвигом – изменением повествовательного лица, временных форм, наклонения, модальности – и семантическим сдвигом к обобщению).

Итак, коммуникативное пространство рассказа создается в рамках хронотопа леса и четко обозначенного времени после заключения сделки (однажды в апреле, в полшестого вечером – *one day in April, at half-past five in the afternoon*). Описание леса приобретает, таким образом, особое значение для понимания и характера героя, и его состояния, и его отношения к лесу, к семье, жизни в целом.

Пространственно-временное измерение коммуникативного пространства оказывается ключевым в обозначении «смысловых вех» в нем, что осуществляется в процессах номинации и метафоризации, к которым сводится сущность вербального творчества.

Слово "*timber*", являясь ключевым, повторяется в рассказе 19 раз. Из них 7 словоупотреблений – в сочетании с

притяжательным местоимением *his*. При этом следует отметить, что словосочетание *his timber* употребляется в ситуациях, когда хозяин леса говорит о нем отстраненно, как о предмете купли-продажи: "*Sir Arthur ...came to the decision* ***to sell his timber***"; "*he...went across the Park to take a farewell stroll among* ***his timber*** "(*Сэр Артур ... пришел к решению продать свой лес; он... направился через парк в лес погулять напоследок под своими деревьями)* .

Когда же он оказывается в реальном лесу, автор использует слова «*wood*» (10 словоупотреблений) и «*forest*» (1 словоупотребление), которые чередуются с названиями отдельных видов деревьев и участков леса. Здесь лес как бы оживает, его описание сопровождается образными сравнениями, эпитетами: *a group of* ***pear trees...like scantily-clothed maidens***; *Variety lay* ***like colour*** *on his woods; those* ***pines****...straight* ***as the lines of Euclid*** *(несколько груш ...* ***словно девушки, не успевшие одеться;*** *Отличительной чертой его леса было разнообразие; эти вот сосны.... прямые,* ***как линии Эвклида)*** и т. п.

Эпитеты и сравнения не только характеризуют лес, но и говорят о восхищении хозяина своим лесом, его разнообразием, красотой. Он называет свой лес прекрасным, первоклассным *(fine, prime),* вспоминая при этом, что его посадили предки (*planted by his ancestors),* что он, этот лес, втрое старше его (*three times my age*).

С наступлением сумерек, когда сэр Артур понимает, что заблудился, тональность рассказа меняется: ключевые слова передают беспокойство, тревожное состояние хозяина, его отношение к лесу – они появляются в сочетании с эпитетами, выражающими нарастающую тревогу, которая постепенно переходит в ярость: ***dark and wistful*** *wood* ***(темный и тоскливый*** *лес);* ***confounded*** *trees* ***more weird****, and* ***more menacing (проклятые*** *деревья, более* ***странные*** *и более* ***угрожающие);*** ***damned*** *wood* ***(проклятый*** *лес); trees...****monstrous*** *growths* ***(чудовищные*** *деревья);* ***cursed*** *trees* ***(чертовы*** *деревья);* ***blasted*** *wood* ***(проклятый*** *лес); walls of timber****, dark and heavy (стены*** *леса,* ***темные*** *и* ***плотные)*** *...*и др.

Сэр Артур начинает прислушиваться к лесу как к живому человеку и слышит его жалобы: *...those tops swayed a little and gave forth* ***soft complaint*** (*верхушки слегка покачивались, издавая* ***жалобные вздохи)***. Олицетворение леса достигает полноты,

когда сэр Артур начинает разговаривать с ним, обращаясь к лесу напрямую, в сердцах проклиная его: "*Curse* ***you****! I wish I'd sold* ***you*** *six months ago!*" *(Будь* ***ты*** *проклят! Надо было продать* ***тебя*** *полгода назад)*

С этого момента семантическое пространство рассказа преображается: оно становится диалогическим, т. к. в нем начинают развиваться отношения: Я – Ты, где «Я» сэра Артура раскрывается через олицетворенное «Ты» леса. Обращаясь к лесу с проклятиями, сэр Артур тем самым занимает диалогическую позицию, выражая свои чувства, отношение, оценки и намерения, и одновременно слышит ответную реакцию леса, деревьев, ветра *(The cursed trees seemed* ***to have a down*** *on him! ...The wind* ***answered, sighing*** *and* ***threshing*** *in the* ***tree tops*** *(Проклятые деревья, казалось,* ***изводили его****! ... Ветер* ***ответил ему шумными вздохами в верхушках деревьев****)*. Появление апеллятивного "*you*" смещает дейктический центр рассказа и создает «зону диалогического контакта», в которой происходит «риторическое усиление» [117], способствующее пробуждению рефлексии.

Тот факт, что сэр Артур заблудился в собственном лесу, воспринимается им как унижение: *It was* ***humiliating****; and Sir Arthur Hirries was not accustomed to* ***humiliation****. In anybody else's* ***wood*** *– yes; but* ***to be lost*** *like this* ***in one's own coverts!*** *(Это было унизительно; а сэр Артур Хирриз не привык* ***унижаться****. В чужом лесу – куда ни шло, но* ***в своем собственном****!*).

Как видим, его внутренний диалог представляет собой анализ и оценку ситуации, которую ему трудно принять, о чем свидетельствуют сначала утвердительное "*yes*", а затем возражение: "*but*"... – он спорит с самим собой, но реальная ситуация вызывает эмоциональный всплеск – раздражение и гнев (восклицательное "*but* ***to be lost*** *like this* ***in one's own coverts!***"). Он, наконец, осознает, что лес враждебен ему: *He was* ***fighting*** *with his timber now, as if the thing were alive and each tree* ***an enemy*** (*Теперь он* ***сражался*** *со своим собственным лесом, словно каждое дерево было* ***живым врагом****)*. Прямая номинация леса "***an enemy***", с которым приходится сражаться, динамизирует образ, усиливает значение глагольной номинации:

He stood panting. It was ghastly-ghastly! And in a panic he ***dived*** *this way and that to find the bend, the turning, the way on. The sleet* ***stung*** *his eyes, the wind* ***fleered*** *and* ***whistled****, the boughs sloughed*

and ***moaned***. (*Он остановился, тяжело дыша. Как страшно! И в ужасе он стал метаться туда и сюда в поисках поворота, лазейки, какого-нибудь выхода! Мокрый снег бил его по лицу, ветер свистел и хохотал, ветви стонали, скрипели*).

Глаголы «***dived*** *(зд. метался),* ***stung*** *(жалил, бил),* ***fleered*** *and* ***whistled*** *(хохотал и свистел),* ***sloughed*** *and* ***moaned*** *(скрипели и стонали)*» подчеркивают не только динамику борьбы хозяина с собственным лесом, но и развивают образ леса, который «по-человечески» сопротивляется. В этот же ряд можно поставить и другие глаголы, передающие «диалогическую» реакцию леса в ответ на слова и поступки сэра Артура:

In the brisk wind those tops swayed a little and ***gave forth soft complaint*** *(На сильном ветру, макушки эти слегка раскачивались и* ***стонали тихо и жалобно****);*

... the timber ***stood in walls...*** *(лес* ***стоял стеной****...);*

Along one side snow had ***drifted*** *against him; but the trunk had* ***saved*** *his back and other side (С одного боку возле него* ***намело*** *горку снега. Другой бок и спину* ***защищал*** *толстый ствол);*

The wind had ***dropped****,... the birds* ***were singing*** *their clearest in the sunshine (Ветер* ***стих****, и птицы* ***заливались на все голоса****, радуясь солнцу).*

Семантика глаголов отражает нарастание сопротивления леса решению хозяина: от тихой жалобы (***gave forth soft complaint)*** до объединенной решимости деревьев сопротивляться (***stood in walls***) и, наконец, усталого успокоения (***drifted, saved, dropped***) и песни в конце борьбы (***were singing***).

Это сражение закончилось трагически: сэр Артур до последнего вздоха пытался выбраться из леса – он шел, бежал, падал, полз, пока хватило сил. Но темнота, холод, травма, больное сердце и возраст (*He was not in training, and he was* ***sixty-five***) сделали свое дело. Он умирает с мыслями о проданном лесе, который срубят.

Превращение живого леса в товар фактически обрекает его на смерть, и лес сопротивляется этому. Именно так воспринимается употребление слова «*timber*» в конце рассказа. Тема жизни и смерти звучит по нарастающей во внутреннем диалоге, обращенном к лесу, к деревьям, и постепенно сэр Артур приходит к следующему обобщению:

Trees! *His great-great-grandfather had planted them! His own was the fifth* ***man's life****, but the trees were almost as young as ever;*

*they made nothing of a **man’s life!** He sniggered: And a man made nothing of theirs! Did they know they were going to be cut down? All the better if they did, and were sweating in their shoes... Well, so they were! And he was among them, on a snowy pitch-black night, engaged in this **death**-struggle! The occurrence of the word **death** in his thoughts brought him up all standing. Why couldn’t he concentrate his mind on getting out; why was he mooning about **the life** and nature of trees instead of trying to remember the conformation of his coverts, so as to re-kindle in himself some sense of general direction?* {157}

Эти размышления составляют кульминацию рассказа. Беседуя наедине с собой о лесе, сэр Артур ловит себя на мысли о взаимосвязи жизни человека (*they made nothing of a **man’s life!***) и жизни леса (*And a man made nothing of **theirs**!*). А свое состояние и положение в лесу, ночью, с наступлением холода и невозможностью найти дорогу из леса характеризует как борьбу не на жизнь, а на смерть (***death**-struggle*).

Эти размышления представляют собой обращенный дискурс – сэр Артур обращается мысленно к лесу, вернее, к деревьям (***Trees!***). В этом месте можно наблюдать не только «сгущение мысли», но и расширение пространственно-временной рамки текста. Размышления сэра Артура о жизни и смерти выходят за рамки хронотопа леса, охватывая жизнь нескольких поколений его семьи, которые посадили, вырастили и ухаживали за лесом. И риторические вопросы, которыми заканчиваются его раздумья (***Why** couldn’t he concentrate his mind on getting out; **why** was he mooning about the life and nature of trees instead of trying to remember the conformation of his coverts, so as to re-kindle in himself some sense of general direction?*), обращены к читателю – они способны породить разделенный смысл о ценности человеческой жизни в связи с ценностью жизни леса и природы в целом (*the life and nature*).

Образ леса, в начале рассказа красивого, величественного и утверждающего жизнь весной, развивается, как мы видим, в образ грозного, опасного и мстительного врага.

Автор не случайно подводит своего героя, а вместе с ним и читателя, к размышлениям о жизни и смерти – лес, как и все, что окружает человека, – это часть его жизни, и лишая себя этой части, человек приближает свою смерть. Не случайно сэр Артур испытывает некоторую грусть при входе в лес:

He walked, thinking with ***a gentle melancholy*** *slowly turning* ***a little sulky****, that he would never again be pointing out with his shooting stick to such a guest where he was to stand to get the best birds over him (Он шел и думал, и к* ***легкой меланхолии*** *постепенно примешивалась* ***горечь*** *– он думал, что никогда уже не будет указывать складной тросточкой какому-нибудь гостю, где лучше всего стать, чтобы бить птицу влет).*

Меланхолия и горечь от скорой потери вызваны воспоминаниями – в лесу была отличная охота, с членами королевской фамилии, и он, бывало, гордился, когда его лес хвалили: *He remembered Royalty saying: "****Very pretty shooting at that last stand****, Hirries;…"(Вспомнилось, как этот высокий гость сказал тогда: «Очень недурно выбрано это место, Хирриз»).*

Синонимом слов «*timber*» и «*wood*» выступает слово «*coverts*» (*охотничьи угодья*), использованное в рассказе 4 раза. Слово "*forest*" употреблено один раз в контексте, когда в лесу стало совсем темно и хозяин проданного леса шел наощупь, зажигая спички, чтобы посмотреть на часы. Этот случай можно назвать нейтральной номинацией, безоценочной, что прочитывается как безучастное отношение героя к лесу, когда он безуспешно пытался согреться и ему было не до леса. Дополняют номинативную сеть также слова: *grove (роща), trunks (стволы), trees (деревья), path (тропа), ride (аллея), tracks(тропинки)* – и многочисленные названия деревьев, перечисляемые в одном предложении: *They stretched for miles, and his ancestors had planted almost every kind of tree—* ***beech, oak, birch, sycamore, ash, elm, hazel, holly, pine; a lime tree*** *and* ***a hornbeam*** *here and there, and further in among the winding coverts, spinneys and belts of* ***larch***. (*Каких только деревьев не насадили его предки на этом многомильном пространстве! Здесь росли буки, дубы, березы, платаны, ясени, вязы, остролист, орех, сосна; кое-где попадались липы и грабы, а дальше, в глубине леса, – отдельные купы и целые полосы лиственниц*).

Все эти подробности призваны показать, что сэр Артур прекрасно знал свой лес, он легко в нем ориентировался, знал каждое дерево, все тропинки и аллеи, и тот факт, что он заблудился в нем, – непостижимая для него реальность, которая сначала приводит его в легкое недоумение (***uncomfortably*** *aware…*), затем – в замешательство (*a little* ***bewildered***), потом неожиданно приходит тревога (***alarm)*** и,

наконец, – злость, гнев и ярость (*He was **angry** now...; The thought ... caused ... **sullen anger**. **Damnation!)**.

Он не может примириться со сложившейся в его собственном лесу ситуацией и до последней минуты осыпает лес проклятиями. Уже коченея от холода, он думает по инерции сопротивления: “*Thank God, I sold the trees, and they'll all come down*! ” *(Хорошо хоть, что продал к дьяволу эти деревья. Теперь их срубят!)*.

Мысль о том, что деревья проданы (*sold*) и их срубят (*and they'll all come down*), – это последнее, что приходит сэру Артуру в голову перед смертью. Его диалог-борьба продолжается до последней минуты. Но по иронии судьбы, дерево, под которым его нашли мертвым, не срубили, а обнесли оградой и прибили к нему дощечку: *They did not cut down the **elm tree** under which they found **his body**, with the rest of the **sold timber**, but put a little iron fence round it and a little tablet on its trunk (Когда проданный лес стали сводить, **вяз**, под которым его нашли, не срубили, а обнесли низенькой железной оградой и прибили к нему дощечку)*.

Это последнее предложение рассказа ставит в один ряд проданный лес и мертвое тело его хозяина. Дерево названо по имени (***elm tree – вяз***), а хозяин – просто “*телом*” (***body***), так же как и проданный лес – “древесиной” (***timber***). Так оставшееся дерево становится символом жизни – как живая память о хозяине и о его лесе.

Таким образом, контуры диалогического пространства данного рассказа намечены ключевыми словами, составляющими номинативную основу текста. Опорными звеньями этого пространства служат составные части развернутого образа – риторической метафоры (олицетворения), которая служит отправным моментом в интерпретации художественного текста. Диалогическая стратегия авторского дискурса, в результате, сводится к созданию зоны диалогического контакта внутри хронотопа «лес», который обозначается по-разному, в соответствии с развертыванием риторической метафоры, или олицетворения – оживления леса, превращения его в собеседника, а затем в грозного врага, который мстит хозяину за предательство и обречение на гибель. Границы диалогической зоны обозначены следующими дискурсивными маркерами:

1) временной сдвиг (*...and still he found no turning. The* ***ride must have*** *a blind alley at either end, the turning* ***be down*** *the side somewhere! Hope revived in him.* ***Never say die****!...*);

2) изменение наклонения и модального плана – глаголы в изъявительном наклонения чередуются с глаголами в повелительном и сослагательном наклонениях, что сопровождается усилением субъективной оценки, эмоциональности выражения (***Never say die****!; His breath came with difficulty. What* ***would*** *old Brodley* ***say*** *if he* ***could see*** *him,* ***soaked, frozen, tired to death****, stumbling along in the darkness among this* ***cursed*** *timber – old Brodley who had told him his heart was in poor case!...A gap? Ah!*);

3) фатические языковые средства – прямые обращения, реализующие контакт (местоимение «*you*»: ***Curse you***!; обращение к деревьям: ***Trees!*** *His great-great-grandfather had planted them! His own was the fifth man's life, but the trees were almost as young as ever, they made nothing of a man's life!*);

4) семантический сдвиг к обобщению (См. пример выше: ***Trees!*** *His great-great-grandfather had planted them!...*).

Смысловое сгущение, или конвергенция, наблюдаемая в зоне диалогического контакта, где происходит диалог-борьба героя с лесом, свидетельствует о подключении автора и читателя к этому диалогу, который подводит к общему, разделенному смыслу: отношения человека и природы сложнее и глубже, чем потребительство. Бездушное и бездумное отношение к лесу, к тому, что создается в течение долгих лет целыми поколениями людей, оборачивается страшными потерями для человека, не понимающего истинной ценности природных богатств.

Диалог главного героя с собственным лесом развивается по типу конфликта, обозначенного автором как «***death****-struggle*». Эта концептуальная метафора объясняет не только ситуацию, описываемую в рассказе, но и характеризует героя, его отношение к ценностям прошлого, к природе, а также выявляет авторскую позицию и задает способ интерпретации рассказа.

В проанализированном тексте зона смысловой конвергенции не выходит за рамки текста. Но такая зона может создаваться и за пределами текста.

Смысловая конвергенция в рассказе У. Сарояна «Война и мир» (*“War and Peace”*): внетекстовое измерение

Рассказ американского писателя армянского происхождения У. Сарояна «Война и мир» (“*War and Peace”*) явно перекликается со знаменитым романом Л. Толстого, образуя интертекстуальное пространство диалога, в котором взаимодействуют и пересекаются разные планы, высказывания, дискурсы, образы, темы, персонажи.

Прежде всего, перед нами диалог двух авторов: рассказ У. Сарояна – это дискурс-реплика, вариация на тему Л. Толстого, в которой выделяется концептуальный, мировоззренческий аспект. Диалог автора рассказа с Л. Толстым и с его романом начинается с позаимствованного названия – текстовой реминисценции [158], вызывающей цепь ассоциаций и параллелей с романом.

Рассказ повествует не о войне и не о мире, он представляет собой психологическую зарисовку – описание душевного состояния молодого некрасивого человека (Сэмми), который, осознавая свою некрасивость, вначале угнетен, подавлен, раздражен и агрессивен, но затем, с наступлением темноты, выходит на улицу, смотрит на звездное небо, успокаивается, приходит в состояние душевного равновесия и идет читать «Войну и мир» Л. Толстого. Эта антитезная канва рассказа становится ярким и красочным полотном, в котором мрачные краски «войны» героя с собой и миром постепенно переходят в яркие краски «мира» благодаря интертексту, задающему интерпретативную стратегию.

Интертекст как «универсум культурных смыслов» позволяет в данном случае интерпретировать концепты «война» и «мир» как культурные смыслы, как бинарный архетип, который актуализируется на психологическом уровне [98]. Ключевыми словами, представляющими этот архетип, являются антонимы *disgust* (отвращение) и *delight* (восторг), которые передают состояние крайнего раздражения, угнетенности и агрессии героя в начале рассказа и его душевное равновесие, восторг и ощущение гармонии с природой и миром – в конце.

Эта композиционная антитеза поддерживается лингвистически целым рядом слов-ассоциатов, не соотносимых в языке как системе, но объединенных контекстом данного рассказа, возникающим на основе ассоциаций с великим романом Л. Толстого. К таким опорным ассоциатам относятся, вслед за заглавием "*War and Peace*" следующие слова и словосочетания: *to be disgusted, to want glory, to be alone in the world, sky full of stars, to be delighted.* Этот ассоциативный ряд не только отражает сюжетную линию рассказа, но и осуществляет «смысловую конвергенцию» – позволяет судить об авторском замысле, о личностном смысле автора, рождающемся в диалоге с Л. Толстым: война и мир – это состояния души человека; все войны начинаются внутри человека, а общение с природой, красотой, искусством помогает человеку обрести мир и гармонию в отношениях с другими людьми и миром.

Словосочетание *to be (become, feel) disgusted* передает ощущение героем своей некрасивости, незначительности, униженности по сравнению с другими, и ему отвратительно все:

He became ***disgusted*** *with everything and wanted to know of himself why he didn't go away and begin all over, begin everything all over, the whole world, his name, his foolish memories, all the years of feeling* ***inferior*** *because he was* ***inferior****, all the years of being* ***smaller*** *than others...* (p. 131) {158}

Но вечером, когда он выходит на улицу и смотрит на звездное небо, он чувствует, что по сравнению со звездами незначительны все люди. Более того, в темноте, на фоне звездного неба, вообще все люди одинаковы: и те, кто красуется на обложках журналов, кто выступает по радио и телевидению, и те, кого никто не видит и не знает. Он осознает, что внешняя красота не обязательно связана с человечностью, а уродство можно понимать как духовную ущербность:

Lots of people in the world were as goofy-looking as he was, and as small, and a lot of them important too. Every time he saw the photograph of an ugly man in Time it made him feel a ***little less lonely and disgusted*** *with himself. ... The best-looking guys were usually dopes anyway... They never did anything important.* (p. 133) {159}

Все эти размышления утешают его. Он подводит безжалостный итог своим мыслям:

So, now...I am twenty and a ***small evil-looking*** *animal which breathes and* ***wants glory****.* (p. 135) {160}

Мы видим, что осознание собственной незначительности и уродства сочетается в герое с жаждой славы (***small evil-looking*** *animal* - ***wants glory***). Возникает ассоциация с Андреем Болконским, который также мечтал о славе перед битвой под Аустерлицем.

Диалогическое пространство рассказа значительно расширяется, в нем выпукло проступает топос «звездное небо», в котором сходятся интертекстуальные нити и возникает эффект нравственного пробуждения: именно здесь запускается механизм трансформации души и, как следствие, происходит откровение истины. Андрей Болконский, раненный на поле боя, лежит со знаменем в руках, и его видит Наполеон, которым он восхищался. Андрей смотрит в небо с плывущими облаками и переносится в мир грез, где его прежний кумир, Наполеон, сразу меркнет: *"...он видел над собою далекое, высокое и вечное небо. Он знал, что это был Наполеон – его герой, но в эту минуту Наполеон казался ему столь маленьким, ничтожным человеком в сравнении с тем, что происходило теперь между его душой и этим высоким, бесконечным небом с бегущими по нем облаками" (т. 1, гл. 19).*

В другом месте Андрей Болконский смотрит в ночное небо, находясь в доме Ростовых: "*Как только он открыл ставни, лунный свет, как будто он настороже у окна давно ждал этого, ворвался в комнату. ...Ночь была свежая и неподвижно-светлая. Перед самым окном был ряд ...дерев ...и выше его почти полная луна на светлом, почти беззвездном весеннем небе" (т. 2, гл. 2)*. Стоя у открытого окна, он слышит восторженный голос Наташи, очарованной красотой лунной ночи.

Позже по дороге домой Андрей видит старый дуб, который несколько дней назад "*старым, сердитым и презрительным уродом стоял между улыбающимися березами*", но теперь ожил: "*Старый дуб, весь преображенный, раскинувшись шатром сочной, темной зелени, млел, чуть колыхаясь в лучах весеннего солнца". ... "Да это тот самый дуб", - подумал князь Андрей, и на него вдруг нашло беспричинное весеннее чувство радости и обновления. Все лучшие минуты его жизни вдруг в одно и то же время вспомнились ему. И Аустерлиц с высоким небом, ...и девочка, взволнованная красотою ночи, и эта ночь, луна – и все это вдруг вспомнилось ему. "Нет, жизнь не кончилась в тридцать один год, - вдруг окончательно, беспеременно*

решил князь Андрей. – Мало того, что я знаю все то, что есть во мне, надо, чтоб и все знали это:...” (т. 2, гл. 3).

В рассказе У. Сарояна Сэмми смотрит на звездное небо и понимает всю никчемность своей жажды славы, незначительность своих бед и незначительность всех людей в масштабе вселенной: *He was pretty **insignificant** when it came to the sky and so were all the others.* После этого он начинает замечать красоту окружающей природы, видит красивую девушку, идущую ему навстречу, и в его душе возникает буря эмоций и контрастных переживаний. Автор фиксирует переломный момент в его настроении:

*He somehow moved inward, almost in the path of the girl, his flesh feeling a strange **delight** in this sudden proximity to that which it needed, his heart sickening with grief, while he himself became **disgusted** because he was so pathetic and helpless.* (p. 135) {161}

Слова-антонимы *delight – disgust* даны в обратном порядке. Красота девушки вызывает непонятный восторг, который затем усиливается: Сэмми вдруг осознает, что мир полон красоты (*...so much **magnificence and beauty** everywhere...*).

Налицо структурная перекличка текстов: два героя (Андрей Болконский и Сэмми) в пору тягостного состояния сталкиваются с величием природы, миром красоты, получают новый жизненный импульс, вызывающий новые ощущения – желание жить, любить, ценить жизнь как таковую. У обоих происходит душевный переворот: все тяжелые мысли уходят, душа обновляется и оживает. Внутренний диалог переводится в иную тональную плоскость.

В рассказе У. Сарояна концепты красоты и уродства, как и добра и зла, включаются в бинарный архетип мира и войны как две стихии, каждая из которых является необходимым условием существования друг друга. Они представляют не только и не столько внешнюю сторону жизни человека, сколько его душевное состояние и духовные устремления. Красота мира, проникшая в душу Сэмми через звездное небо, природу, девушку, как бы нейтрализует уродство, заставляет Сэмми думать о прекрасном, зарождает в его душе искру надежды на любовь, и в результате наступившего равновесия рождается гармония, ощущение единства с миром, душевный покой.

Это состояние передается словом «*magnificence*» (величие, великолепие), и связано оно с любовью. Но любит его только мать, и юноша понимает:

He could always buy with money ***the one thing of life*** *which has its* ***beauty and magnificence*** *in being given.* (p. 137) {162}

Слово «любовь» он не употребляет, оно заменяется на ***the one thing of life*** (то единственное в жизни), красота и величие которого заключается в отдаче. А если это единственное покупается, оно теряет свой смысл. И хотя Сэмми одинок, он понимает, что любовь купить нельзя. Именно поэтому ответы на свои вопросы он ищет в книге Л. Толстого «Война и мир», о чем свидетельствует последнее предложение рассказа:

He said goodnight to his mother and went to his room and decided to start reading ***Tolstoy*** *again, beginning this time with* ***War and Peace***. (p. 140) {163}

Весь рассказ, таким образом, заключен в рамку, образованную заглавием и концовкой текста. Эта композиционная рамка помещает рассказ в пространство интертекста, в котором выделяются семантические опоры – архетипы, организующие диалог между авторами, героями, текстами, культурами. Интертекстуальный диалог задает интерпретативную стратегию, прослеживаемую через ключевые слова и их ассоциаты, которые придают многослойность тексту и создают многомерность его смысла.

5.3. ЯВНЫЙ И СКРЫТЫЙ АВТОРСКИЙ ДИАЛОГ: ДВЕ АНАЛИТИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ

В качестве итоговой иллюстрации дискурсивно-диалогического метода представляем анализ двух рассказов С. Моэма. Первый рассказ (*«Человек, у которого была совесть»*) представляет явный авторский диалог с читателем, в котором можно наблюдать языковое воплощение диалогической стратегии и тактик, смысловую конвергенцию и создание разделенного смысла. Второй рассказ (*«Мистер Всезнайка»*) содержит авторский диалог, который глубоко скрыт, – он выявляется через композицию текста и стилистический механизм выдвижения. Соответственно, интерпретация этих двух рассказов проводится по разным аналитическим стратегиям, что связано с разной степенью проявленности диалогической позиции автора. Методика дискурсивно-диалогического анализа обеспечивает выявление этой позиции.

Дискурсивно-диалогическая интерпретация рассказа С. Моэма «Человек, у которого была совесть» (*«A Man with a Conscience»*)

Рассказ С. Моэма «Человек, у которого была совесть» – это история преступника, поведанная автором – рассказчиком от первого лица – в результате посещения французской тюрьмы для убийц, которая была расположена на отдаленном от Франции побережье Атлантики. Автора поразило то, что никто из преступников не сожалел о содеянном, и только в одном из них он обнаружил нечто напоминавшее совесть: человек совершил преступление, руководствуясь раскаянием: *In only one man did I discern anything that might appropriately be called a **conscience**, and his story was so remarkable that I think it well worth narrating. For in this case it was, so far as I can understand**, remorse** that was the **motive of the crime**.*

(Maugham, Man, p. 281) {164}

Однако раскаяние это проявилось поразительно – чтобы освободиться от угрызений совести, вызванных предательством друга, он совершает убийство жены, из-за которой потерял друга, а с ним – и душевный покой.

Уже в приведеном выше предложении видна авторская интенция – автор открыто сообщает читателю о своем намерении рассказать (*I think it well worth narrating*) «замечательную» (*remarkable*) историю, выделяя ее ключевые понятия: «совесть» и «преступление» (***conscience*** и ***crime***). На протяжении всего рассказа автор не только излагает эту удивительную историю, но и постоянно ее комментирует, поясняет свою позицию, уточняет детали, напоминает читателю о своей задаче и заботится о том, чтобы читатель правильно все понял.

Таким образом, автор присутствует в рассказе, создавая не только текст, но и «текст в тексте», или метатекст, помещающий рассказ в диалогическую рамку, ограничивающую и направляющую его интерпретацию. И хотя в тексте рассказа нет прямых обращений к читателю, его конструкция, или архитектоника, позволяет говорить о явном авторском диалоге, который выделяется почти полным набором дискурсивных маркеров, означающих зоны диалогического контакта автора с читателем.

Рассказ начинается с описания городка, находившегося в центре поселений исправительной колонии – тюремных

лагерей, разбросанных по острову. Автор диалогизирует описание, как бы приближая его к читателю, и тем самым интимизируя рассказ: *The streets are silent and deserted. **You** pass a convict... Sometimes **you** come upon a little group...; often **you** see them strolling...If **you** see a man not in the prison uniform he is probably a freed man...*(p. 276) {165}

Интимизация повествования достигается за счет дейктического сдвига – перехода от повествовательного ***I*** к ***you***. При этом автор не забывает и о читателе: *But **I will not conceal** from the **reader** that when I went to bed at night I took the precaution to lock my door and to bolt my shutters. ...I **will not** here **narrate** all I heard and saw. I **am not** a reporter.... My object here **is to tell a story**. As I am well aware, one **can never know** everything **there is to be known** about human nature. One can be sure only of one thing, and that is that it **will never cease** to have **a surprise** in store **for you**.* (pp. 276–277) {166}

Как видим, автор продолжает подготавливать читателя к удивительной истории, опираясь на «общее место» – неисчерпаемость человеческой природы, которая никогда не перестанет удивлять *(it **will never cease** to have **a surprise** in store **for you**)*. Тем самым автор не только интимизирует рассказ, но и укрепляет контакт с читателем, создает общую основу для понимания и интерпретации текста. Здесь, кроме дейктического сдвига повествовательного лица, авторский диалог маркирован временным сдвигом (настоящее и будущее время на фоне повествовательного прошедшего), семантическим сдвигом к обобщению (использование абстрактных существительных – *human nature, surprise,* неопределенно-личных местоимений – ***one** can never know, **one** can be sure, **one thing, everything***).

Далее автор подробно рассказывает о своих попытках узнать мотивы преступлений, за которые арестанты были осуждены и, возможно, испытывали угрызения совести. Следуя диалогической стратегии, он прибегает к философской тактике и увязывает в один узел проблему совести с человеческой природой, моралью, историей, искусством:

*I spent another day inquiring into the matter of conscience**. Moralists** have sought to persuade us that it is one of the most **powerful agents in human behaviour.** Now that **reason and pity** have agreed to regard hell-fire as a hateful myth, many good men have seen in*

***conscience** the chief **safeguard** that shall induce the **human race** to walk in **the Way of righteousness**. **Shakespeare** has told us that it makes **cowards** of us all. **Novelists and play-wrights** have described for us the pangs that assail **the wicked**; they have vividly pictured **the anguish of a stricken conscience** and the sleepless nights it occasions; they have shown it poisoning every **pleasure** till **life** is so intolerable that **discovery** and **punishment** come as a welcome **relief**. I had often wondered how much of all this was true. **Moralists** have an axe to grind; they must draw **a moral**. They think that if they say **a thing** often enough **people** will believe it. They are apt to state that **a thing** is so when they consider it desirable that it should be. They tell us that the **wages of sin is death**; we know very well that it is not always. And so far as the authors of **fiction** are concerned, the **playwrights and the novelists**, when they get hold of an effective **theme** they are disposed to make use of it without bothering very much whether it agrees with the facts of **life**. Certain statements about **human nature** become, as it were, **common property** and so are accepted as evident. ...It is generally accepted that **murder** is a shocking **crime**, and it is the murderer above all other criminals who is supposed to suffer **remorse**. His **victim**, we have been led to believe, haunts his dreams in horrifying **nightmares**, and the recollection of his dreadful deed tortures his waking hours. I could not miss the **opportunity** to inquire into **the truth** of it.* (pp. 279–280) {167}

Это пространное рассуждение создает «ценностное уплотнение» мира вокруг персонажа, «смысловое сгущение», которое диалогизирует семантическое пространство рассказа. Здесь автор ставит под сомнение все, что говорили, доказывали, писали о совести, морали, преступлении и наказании известные моралисты, писатели, художники, драматурги. Все они на протяжении веков убеждали людей в том, что больная совесть ***(the anguish of a stricken conscience)*** вызывает бессонные ночи *(sleepless nights),* лишает человека радостей жизни *(poisoning every **pleasure**),* делает жизнь невыносимой *(**life** is so intolerable),* и в результате наказание становится желанным облегчением *(**punishment** come as a welcome **relief**)*.

При этом автора волнует вопрос, в какой мере эти суждения известных людей согласуются с жизненными фактами (*whether it agrees with the facts of **life***). Именно поэтому он и решил использовать подвернувшийся случай: *I could not miss the **opportunity** to inquire into **the truth** of it,* – чтобы разобраться

вместе с читателем, в какой мере общепринятая, казалось бы, мораль связана с реальной жизнью.

Таким образом, автор подводит солидный фундамент под свой рассказ о совести и настраивает читателя на серьезный разговор о моральных основах человеческой жизни. Его дискурс концептуален, о чем свидетельствуют ключевые слова его дискурса (слова-концепты: *conscience, crime, punishment, Truth, relief, life*), и полемичен. В диалог-полемику включены Шекспир, другие писатели, драматурги, моралисты (*Shakespeare, moralists, novelists and play-wrights, authors of fiction*), и таким образом границы хронотопа рассказа значительно расширяются – речь идет не о конкретном событии, происходящем в описываемых обстоятельствах, а о внепространственных и вневременных абстрактных истинах (***Conscience****... is one of the most powerful agents in human behaviour; ...discovery and* ***punishment*** *come as a welcome* ***relief****;... the* ***wages of sin is death; ... murder*** *is a shocking* ***crime****, and it is the murderer above all other criminals who is supposed to suffer* ***remorse***), которые автор пытается проверить на одном конкретном случае.

Своего героя он назвал Жан Шарвен. При этом он делает важную оговорку:

“*I never knew his name. He did not offer to tell me and* ***I did not like*** *to ask it.* ***I will call*** *him Jean Charvin*”. (p. 281) {168}

Здесь автор дает понять читателю, что личность персонажа не вызвала у него никакого интереса – он не захотел узнать даже его имя (***I did not like*** *to ask it*). Именно поэтому он так тщательно выстраивает свой диалог с читателем, приближая его к себе, объясняя свою позицию и рассчитывая на понимание. И одновременно, по мере постижения сути истории Жана Шарвена, автор как бы отдаляет его от себя, сосредоточившись лишь на тех обстоятельствах его жизни, которые могут саморазоблачить персонажа, подвести читателя к пониманию «исключительности» его истории.

Жан Шарвен жил в отдельной камере–боксе и отбывал наказание за убийство своей жены. Он производил весьма приятное впечатление – был красив, подтянут, высок и строен:

He was a ***handsome*** *man****, tall, erect*** *and* ***lean****, with flashing dark eyes and clean-cut, strong features. The first thing I noticed about*

him was that he had ***a fine head*** *of long, naturally-waving dark brown hair.... His smile was* ***boyish and engaging****.* (p. 282) {169}

Его рассказ о своей жизни перемежается с авторскими наблюдениями за суровой жизнью остальных заключенных на острове, о которых Жан отзывался весьма резко, отделяя себя от них, о чем говорит местоимение *they*:

*“****They*** *are savage brutes, and if one isn’t a brute by the time he arrives only a miracle can save one from becoming as brutal as the rest”.* (p. 287) {170}

Он действительно отличался от других заключенных и мягкими манерами, и хорошей речью, и законченным средним образованием, и происхождением из порядочной семьи. После школы и службы в армии он стал работать счетоводом в порту, обладая явными способностями к арифметике. У него был неразлучный друг Рири (Анри Ренар), который вместе с ним учился, служил в армии, играл в теннис, проводил каникулы – словом, они были дружны и счастливы. Однако другу не очень везло с работой – он не мог найти постоянную работу, но при этом не унывал и весело проводил время. Так он познакомился с девушкой Мари-Луиз, которая вернулась с матерью из Тонкина после смерти отца – капитана колониальной армии. Сначала Рири, а потом и Жан влюбились в нее.

Девушка выбрала Рири, которому нужно было найти работу, чтобы жениться. Вскоре обнаружилась вакансия, и директор попросил Жана высказать о нем свое мнение, но тот уклончиво сказал, что не может предавать своего друга и не будет отвечать на вопросы. Так его друг не получил место в транспортной компании и вынужден был уехать на дальний восток, в Камбоджу, где вскоре заболел и умер. Через полгода Жан и Мари-Луиз поженились. А еще через четыре месяца он ее убил.

Переломный момент в этой истории наступил после известия о смерти Рири. Смерть друга была для Жана шоком. Про себя он признает свою вину, и автор констатирует это: *Jean felt that* ***he had killed*** *him. If he had told the director all the good he knew of Riri, knew as no one else in the world did, he would have got the post and would now be alive and well.*

“I shall ***never forgive*** *myself,” he thought. “I shall* ***never be happy*** *again. Oh, what a fool I was, and what a cad.”* (p. 297) {171}

Правильно оценивая свой поступок (***he*** *had* ***killed***) и называя себя скотиной (*a cad*), Жан фактически осознает всю низость своего предательства, и это начинает мучить его. Он испытывал угрызения совести и днем и ночью и с трудом сдерживался, чтобы не сознаться во всем Мари-Луиз. Он знал, что жена не поймет и не поможет ему. Его мысли принимают неожиданный поворот:

She could not help him. He ***began to dislike*** *her. For* ***it was for her*** *that he had done* ***the shameful thing****, and what was she? An ordinary, commonplace, rather calculating little woman. ...He did not even find her pretty any more...but it* ***was on her account that Riri had died****, and he* ***loathed*** *her. She* ***bored*** *him to distraction*. (pp. 298–299) {172}

Глаголы ***dislike, loathed, bored*** передают новые чувства, с которыми Жан смотрел на жену после смерти друга. Вопреки логике и всем правилам жизни, он обвиняет ее в смерти друга: *For* ***it was for her*** *that he had done* ***the shameful thing****; but it* ***was on her account*** *that Riri had died.*

Осознавая свою вину, называя свой поступок постыдным (*he had done* ***the shameful thing)***, он, тем не менее, ответственность за свой подлый поступок перекладывает на другого. И мысль об убийстве буквально преследует его, хотя внешне он продолжает прежнюю жизнь, никак не выказывая своей ненависти: *Though he said nothing, though he was kind, amiable and indulgent, he* ***could often have killed*** *her. When he* ***did****, however, it was almost without meaning to.* (p. 299) {173}

Все это автор рассказал со слов Жана. Но при этом от делает следующее замечание, придерживаясь режиссерской тактики, заявляя свое право на вымысел и объясняя свою позицию:

He told *me his story, but* ***I will tell*** *it now in my own words rather than in his, for I had to piece it together from what* ***he said*** *at one time and another, and what* ***he left*** *out* ***I have had*** *to supply out* ***of my own imagination****.* ***I do not believe*** *it has led me astray. It was as though* ***he had given*** *me three letters out of a number of five-letter words; the chances are that* ***I have guessed*** *most of the words correctly*. (p. 288) {174}

Чередование форм настоящего, прошедшего и будущего времени (***He told; I will tell;*** *I* ***had*** *to piece it together; what* ***he left*** *out* ***I have had*** *to supply;* ***I do not believe*** *it has led; It* ***was*** *as though* ***he had given*** *me...;* ***I have guessed...*** *correctly*) свидетельствует о дейктическом сдвиге в повествовании и о диалогической

зоне, в которой автор объясняет свою писательскую технику, убеждая читателя в правильности своей позиции, так как вмешательство в рассказ Жана не увело рассказ в сторону (***I do not believe** it has led me astray*) и не исказило его суть. Такая диалогическая тактика укрепляет контакт с читателем, вызывает его доверие, вводит в мир творчества и делает союзником, со-автором. Вместе с тем мы чувствуем и неявно выраженное недоверие автора к персонажу (*what **he left** out **I have had** to supply*), что говорит о несовместимости их позиций, о невозможности их сближения.

Поддержание контакта с читателем продолжается и тогда, когда автор передает свои функции персонажу в момент, когда речь заходит о самом убийстве: *The rest I can tell in Jean Charvin's own words (Остальное я расскажу словами самого Жана Шарвена).*

Автор устраняется потому, что не находит объяснения преступному поведению, извращенной логике персонажа, его искаженным представлениям о совести и раскаянии, когда тот рассказывает:

*"In the end I was sentenced to six years. I **don't regret** what I did, for from that day, all the time I was in prison awaiting my trial, and since, while I've been here, **I've ceased to worry about Riri**.... Anyhow, my **conscience is at rest**, and after all the torture I suffered I can assure you that everything I've gone through since is worth it; I feel **I can now look the world in the face** again".* (pp. 301–302) {175}

Невероятность истории заключается, как видим, в том, что Жан освободился от мучивших его угрызений совести в связи с предательством друга, совершив убийство жены. За моральным преступлением, совершенным им в отношении друга, последовало уголовное, о котором он ничуть не жалеет (***I don't regret***). Более того, он совсем перестал беспокоиться (***I've ceased to worry***) и, как утверждает, «может смотреть в лицо миру» (***I can now look the world in the face** again*).

Далее автор предлагает читателю самому судить, насколько правдоподобна эта история. Он снова прибегает к режиссерской тактике, объясняя читателю свою позицию:

***I know** that **this is** a fantastic story; I **am** by way of being a realist, and in the stories **I write I see** verisimilitude. I **eschew** the bizarre as scrupulously as I **avoid** the whimsical. If this **had been** a tale that I was inventing **I would certainly have made** it more probable. As it is,*

unless I had heard it with my own ears I ***am not sure*** *that I should believe it.* ***I do not know*** *whether Jean Charvin told me the truth, and yet the words with which he closed his final visit to me had a convincing ring. I had asked him what were his plans for the future.* (p. 302) {176}

Автор подчеркивает подлинность этой истории (*I had heard it with my own ears*), ее невыдуманность (*If this had been a tale that I was inventing I would certainly have made it more probable*) и вместе с тем – невероятность *(I am not sure that I should believe it*), хотя то, что рассказывал Жан, звучало убедительно (*and yet* ***the words*** *with which he closed his final visit to me* ***had a convincing ring***).

Автор, следуя режиссерской тактике обнажения приема, также сообщает читателю о своей приверженности реализму (*I* ***am*** *by way of being* ***a realist***) и стремлении к достижению правдоподобия в рассказах (*in the stories I write I see* ***verisimilitude***). Такое позиционирование лишний раз заставляет читателя подумать и оценить исключительность героя, вернее, антигероя и его последние слова, которые автор оставляет без комментария: *"But next time I marry," he said thoughtfully, "I shan't marry for* ***love****, I shall marry for* ***money***" *(Но если я опять женюсь, – задумчиво сказал он, – то уж не по любви. Нет, в следующий раз я женюсь по расчету)*.

Рассказ фактически остается с открытым концом. Ведя читателя через весь рассказ за руку, автор оставляет его в конце одного, на распутьи, один на один с персонажем, который уверен в своем будущем, в возможности спокойной жизни после всего случившегося. Более того, этот персонаж считает себя честным человеком. Незадолго до прощания с автором он говорит:

"A clever accountant like me, and a man who's ***honest and industrious****, can always get work. ...I* ***look forward to the years to come with a good deal of confidence.*** *I shall settle down somewhere, and as soon as I am* ***comfortably fixed up*** *I shall marry. After what I've been through* ***I want a home****."* (p. 303) {177}

Здесь мы видим его таким, каким он представляет себя: «честным и трудолюбивым» (***honest and industrious***), уверенным (***with ...confidence***) в возможности удобно устроить свою жизнь (***comfortably fixed up***) и дом (***a home***). Он никак не связывает будущее с прошлым, с погибшими из-за него близ-

кими людьми – они для него только эпизод – то, через что он прошел (*what I've been through*) и что не оставило следа в его душе. И только последние его слова в рассказе: *"I shan't marry for **love**, I shall marry for **money**"* – говорят о его истинных ценностях: слово ***love*** он произносит с отрицанием и утверждает ***money***.

Если сравнить дискурс автора и дискурс персонажа, то можно сделать вывод о полной непроницаемости их концептуальных миров. Основными концептами авторского дискурса являются *человек (a man), совесть (conscience), преступление (crime), раскаяние (remorse),* которые автор соотносит с категорией *истины (truth)*. В дискурсе Жана Шарвена слово *conscience* встречается лишь однажды, когда он, оказавшись в тюрьме за убийство жены, говорит: «*Anyhow, my **conscience is at rest** (моя совесть спокойна)*».

Эта фраза ставит под сомнение все, что приводилось автором в качестве утверждений и мнений лучших представителей человечества на протяжении веков о муках совести у человека после совершения им грехов и других преступлений. Но автор лишь проблематизирует эти мнения, они не могут служить универсальной истиной, а рассказанный им случай – тому доказательство. И не случайно автор ставит неопределенный артикль в заглавии "***A** Man with **a** Conscience*", тем самым придавая категориальный смысл этому словосочетанию.

Иначе говоря, автор как бы ставит вопрос читателю: «Что же такое "человек совести", если, по утверждению именитых моралистов, такой человек должен мучиться угрызениями совести из-за совершаемых преступлений, а приводимый им в рассказе случай опровергает это?»

Таким образом, рассказ построен диалогически: название не относится к человеку, о котором ведется повествование, оно обращено к читателю, который призван стать участником диалога-спора автора с мыслителями прошлого и соотнести все, что они говорили о человеческой природе, с фактами жизни. К этому автор ведет читателя на протяжении всего рассказа, беседуя с ним по ходу истории о человеке, совершившем убийство.

Его диалог носит открытый характер. Он относится к типу *явного авторского диалога*, о чем свидетельствуют та-

кие дискурсивные маркеры, как *временной сдвиг, изменения модальности, форм наклонения глаголов и повествовательного лица, косвенные обращения к читателю, концептуализация дискурса*. Автор при этом не навязывает читателю свое мнение, не делает никаких выводов и не выводит общих правил. Он говорит об этом прямо:

"*I only offer my observation on these particular cases as a* ***curious sidelight on human nature****. I should* ***not*** *venture to deduce from it* ***a general rule****"*. (p. 279) {178}

Но сам факт диалогического построения всего рассказа, доверительная интонация в зонах контакта с читателем и концептуализация дискурса, включая заглавие, свидетельствуют о том, что автор рассчитывает на понимание и разделение его сомнений относительно универсальности общепринятых истин, которые не могут включить все конкретные случаи жизни.

Дискурсивно-диалогическая интерпретация рассказа С. Моэма «Мистер Всезнайка» («*Mr. Know-All*»)

В рассказе С. Моэма «Мистер Всезнайка» («*Mr. Know-All*») скрытый авторский диалог разворачивается между автором-рассказчиком и пассажиром-попутчиком, с которым автор оказался в одной каюте. Этот подспудный диалог проявляется на дискурсивном уровне – в том, как строится авторский дискурс по отношению к дискурсу персонажа, в том, как создается общая тональность рассказа. Заглавие «*Mr. Know-All*» формирует насмешливое, критическое отношение к человеку, получившему такое прозвище от окружающих.

Это отношение поддерживается автором на протяжении всего рассказа, который композиционно делится на три части: знакомство автора с мистером Келадой на корабле, плывущем из Сан-Франциско в Иокогаму, повествование о его назойливом поведении, вызывающем у автора и других пассажиров неприязнь к нему, и событие, коренным образом изменившее мнение автора об этом человеке. Такое построение укладывается в стратегию, соответствующую принципу выдвижения, который нацелен на создание эффекта обманутого ожидания. Этот эффект создается пос-

ледовательным нагнетанием неприязни, которую вызывал м-р Келада всем своим видом, поведением, разговорами, даже именем. Чувство неприязни передается уже в первом предложении, т. е. в сильной позиции: *I was prepared **to dislike** Max Kelada even before I knew him (Я решил, что Макс Келада мне **не понравится**, еще до того, как увидел его)*. Неприязнь вызвана тем, что автор узнает имя попутчика, которое явно выдает в последнем арабское происхождение.

Далее, во втором абзаце, автор усиливает чувство неприязни, подчеркивая, что даже его багаж вызывал это нарастающее чувство: *When I went on board I found Mr. Kelada's luggage already below. I* **did not like** *the look of it;... (Когда я вошел в каюту, вещи мистера Келада были уже там. Вид их **мне не понравился**)*.

В третьем абзаце эта фраза еще больше усиливается: *Mr. Kelada's brushes, ebony with his monogram in gold, would have been all the better for a scrub. **I did not at all like** Mr. Kelada (Черного дерева щетки с золотыми монограммами не мешало бы помыть. Нет, мистер Келада мне **определенно не нравился**.)* .

Цепочка слов: ***to dislike - did not like - did not at all like*** – оказывается повтором, который выявляет ключевое слово авторского дискурса, заключающее в себе отношение автора к персонажу и создающее коннотативную доминанту всего текста, так как оно повторяется и дальше как рефрен, обобщающий ту или иную сторону поведения мистера Келады. Слово "***like*** " с отрицанием готовит читателя к неприятной встрече с героем рассказа, и когда мистер Келада сам представляется автору, тот спрашивает его прямо: «*Are you English*?» *(Вы англичанин?)*. Ответ является весьма показательным*: "Rather. You don't think I look like an American, do you? **British to the backbone**, that's what I am*" (*Конечно. А вы приняли меня за американца, да? **Британец** до мозга костей, вот я кто)*.

В данном контексте *English* оказывается противопоставленным ***British***, так как за ним следует иронический комментарий автора в отношении речи мистера Келады:

*He spoke with a fluency in which there was **nothing English** and his gestures were exuberant. I felt pretty sure that a closer inspection of that British passport would have betrayed the fact that Mr. Kelada was born under a bluer sky than is generally seen in England*. {179}

М-р Келада не нравился автору не только акцентом, но и манерой – болтливостью, навязчивостью. Автор прямо го-

ворит: *Mr. Kelada was **chatty**. He **talked** of New York and of San Francisco. He **discussed** plays, pictures and politics. He was patriotic.* Перечислительный ряд: *plays, pictures and politics,* включающий аллитерацию, подчеркивает неразборчивость м-ра Келады в разговорах. Он говорил обо всем и вся. За этим следует авторский комментарий, наполненный иронией и сарказмом:

*The Union Jack is an impressive piece of drapery, but when it is flourished by a gentlenan from Alexandria or Beirut, I cannot but feel that it loses something. Mr.Kelada was familiar. I do not wish to put on airs, but I cannot help feeling that it is seemly in a total stranger to put mister before my name when he addresses me. Mr. Kelada, doubtless to set me at my ease, used no such formality**. I did not like Mr. Kelada.*** {180}

Данное обобщение адресовано читателю для размышления. Об этом свидетельствует временной сдвиг (*The Union Jack **is**...; when **it is**...; I **cannot** but feel that it loses...; I do not wish...; I **cannot** help feeling that **it is**...; when he **addresses** me*, субъективная модальность (*an **impressive** piece of drapery; **familiar***) и концептуализация дискурса, выраженная целым рядом абстрактных существительных, неопределенным артиклем, местоимениями (*something, name, ease, formality, **a** gentleman, **a** total stranger*). Автор уверен, что читатель разделяет его мнение относительно британских подданных арабского происхождения (*from Alexandria or Beirut*), и его чувства (*I did not like Mr. Kelada)* будут правильно поняты. Другими словами, автор доверительно сообщает читателю то, что не может откровенно сказать своему попутчику.

Фамильярность, болтливость и кичливость м-ра Келады дополняются его самоуверенной навязчивостью, с которой он решает вопросы общежития с попутчиком. Оказавшись, таким образом, в безвыходном положении, автор устало констатирует после очередной инициативы м-ра Келады:

Then I said I would go down to the dining-room and get my seat at the table. "Oh, that's all right," he said, "I've already taken a seat for you. I thought that as we were in the same stateroom we might just as well sit at the same table".

I did not like Mr. Kelada. {181}

Если в предыдущих случаях фраза ***I did not like Mr. Kelada*** как бы заключала характеристику одной из сторон поведе-

ния героя, то в последнем случае она составляет отдельный абзац, подводя итог его общей характеристики и отношения к нему автора: автор не просто испытывает неприязнь к попутчику из-за его болтливости, навязчивости, арабского происхождения – он делает все, чтобы избежать общения с ним, вступать с ним в диалог.

Как видим, текст построен по принципу нарастания негативного отношения автора и других пассажиров к м-ру Келаде, которого открыто называли м-ром Всезнайкой. Это нарастание создается одним из видов повтора – конечным параллелизмом в построении абзацев, или иначе – композиционной эпифорой, которая сочетается с лексическим повтором.

Дальше автор характеризует своего попутчика как м-ра Всезнайку *(Mr. Know-All)*. Слово *know* употреблено в рассказе 15 раз, когда автор перечисляет все, что знал м-р Келада, и иронически заключает: *He was the chap who **knew***. Свое прозвище *Mr. Know-All* воспринимает как комплимент. Позже оказывается, что он был экспертом по жемчугу и ехал в Японию знакомиться с разработками по созданию искусственного жемчуга. Он действительно знал о жемчуге все. И в качестве примера назвал стоимость жемчужного ожерелья, которое носила жена м-ра Рамсея, работника американской консульской службы, по словам которого этот жемчуг был всего лишь имитацией. Они поспорили на сто долларов, и м-р Келада стал рассматривать жемчуг через увеличительное стекло. Несколько минут спустя он с торжествующей улыбкой готов был объявить результат, но, увидев испуганное лицо миссис Рамсей, застыл с открытым ртом. Покраснев, он признал свою ошибку и отдал сто долларов мистеру Рамсею. На следующее утро кто-то постучал к ним в каюту, и автор поднял конверт, адресованный м-ру Келаде. В нем была купюра в сто долларов.

На вопрос автора, был ли жемчуг настоящим, м-р Келада ответил: *«If I had a pretty little wife I shouldn't let her spend a year in New York while I stayed at Kobe» (Будь у меня хорошенькая жена, я бы не отпустил ее на год в Нью-Йорк, если сам остаюсь в Кобе)*. Его поступок и дальнейшее дискурсивное поведение (он никому не рассказал о секрете миссис Рамсей) полностью изменили мнение автора, и он признает:

“*At that moment I* ***did not entirely dislike Mr. Kelada***” (*В эту минуту мистер Келада мне* ***почти нравился)***. Двойное отрицание (***did not...dislike)*** – это литота, которая помогает автору осуществить мягкий переход от неприятия героя к его «реабилитации» – признании его поступка джентльменским, положительной оценке его знания, профессионализма и неожиданного благородства, спрятанных за фамильярной манерой общения.

Данное предложение полностью меняет тональность текста – вместо сдерживаемого раздражения, утомления от вынужденного общения с неприятным человеком мы слышим удивление, граничащее с интересом и восхищением. Эта резкая смена тональности в голосе автора и обеспечивает эффект обманутого ожидания у читателя.

Смена тональности свидетельствует также о смене коммуникативной позиции – автор впервые проявляет коммуникативную инициативу (заинтригованный неожиданной сдержанностью м-ра Келады, он сам спрашивает у него о жемчуге). Как видим, автор становится в диалогическую позицию, т. е. поворачивается к попутчику лицом и называет его по имени – *Mr. Kelada*.

Фраза «*At that moment I* ***did not entirely dislike Mr. Kelada***» является заключительной в рассказе, и имя *Mr. Kelada* оказывается в сильной позиции, соотносимой с заглавием, называющим м-ра Келаду его прозвищем – *Mr.Know-All*. Так весь рассказ оказывается в единой рамке, которая заставляет переосмыслить его: литотой, т. е. двойным отрицанием или иначе – отрицанием отрицания (***I did not*** *entirely* ***dislike),*** автор устраняет иронию, делает семантическое пространство, заключенное в эту рамку, диалогическим – он как бы ставит под вопрос (диалогизирует) прозвище, вынесенное в заглавие, т. е. оспаривает его, а заодно и мнение всех, кто его присвоил м-ру Келаде.

В единой рамке имя и прозвище не уравниваются, а составляют оппозицию, т. е. находятся в отношениях конфликтного диалога. Иначе говоря, автор как бы дистанцируется от прежнего имени-прозвища и возвращает м-ру Келаде его настоящее имя, в котором уже нет отрицательных коннотаций, связанных с его прозвищем. Таким образом, авторский дискурс взаимодействует с дискурсом персонажа

имплицитно, диалог глубоко скрыт и выявляется только на композиционно-стилистическом уровне.

Стилистический анализ авторского дискурса позволяет проследить стратегическую организацию всего текста на композиционно-языковом уровне в соответствии с принципом выдвижения, который реализуется в тексте стилистическими средствами языка. Значимое выдвижение прозвища и имени главного персонажа в сильные позиции текста (заглавие и конец), а также композиционная эпифора (конечный повтор) и литота создают эмоциональную доминанту текста, которая неожиданно смещается в конце текста и создает эффект обманутого ожидания. Эти приемы диалогизируют текст, так как ставят прозвище и имя в отношения сопоставления в начале и противопоставления – в конце текста, что заставляет переосмысливать весь текст и интерпретировать его в диалогической перспективе.

ВЫВОДЫ

1. Дискурсивно-диалогический анализ художественного текста – это выявление прототипической организации последнего, т. е. как диалога автора с читателем, который может быть выражен в тексте явно или скрыто. В обоих случаях анализ обеспечивает «прочтение» авторского диалога с помощью диалогических маркеров, полный набор которых свидетельствует о явном авторском диалоге, а неполный набор – о скрытом диалоге автора с читателем.

Проведенный анализ целых художественных текстов показал, что основными маркерами авторского диалога являются: на *формальном* уровне – дейктический сдвиг в повествовании (изменение повествовательного лица, времени и места, модальности); на *содержательном* уровне – концептуализация дискурсивного опыта (сдвиг к обобщению). В последнем случае речь идет о смысловой конвергенции – своеобразном «сгущении мысли», которое сопровождается конвергенцией стилистических приемов и уплотнением всех связей в авторском диалоге, что является сигналом появления «разделенных смыслов». Создание разделенных смыслов составляет основное назначение авторского диа-

лога: этому подчинена стилистическая стратегия авторского дискурса, характер соотношения ключевых слов дискурсов персонажей и их диалогических отношений.

2. Дискурсивно-диалогический анализ художественного текста позволяет выявить самые разные аспекты и разновидности диалогической организации художественного дискурса как внутри, так и во вне текста: явный и скрытый, внешний и внутренний, интертекстуальный и другие типы диалога. Разнообразие диалогических отношений отражает общую тенденцию к полифонизации текста как способу изображения современного мира и поиска смысла жизни в нем. Особое место в диалогической организации художественного текста занимает автор, который находится в центре пересечения «диалогических нитей» всего произведения, выбирая ту или иную роль для себя (речевую маску), которая помогает всем остальным участникам диалога выразить себя в полный голос, раскрыть себя в полной мере – участвовать в создании разделенного смысла.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Что представляет собой дискурсивно-диалогическая интерпретация художественного текста? Каковы этапы анализа, ведущего к такой интерпретации текста?

2. Какую роль играют ключевые слова дискурса героя в выявлении основного конфликта произведения?

3. Как выявляется «общественно значимый смысл» художественного текста?

4. Как вы понимаете смысловую конвергенцию? В каких измерениях художественного текста можно наблюдать смысловую конвергенцию? Приведите примеры.

5. Каковы аналитические стратегии дискурсивно-диалогической интерпретации художественного текста? Приведите примеры разного оформления диалогической позиции автора в художественном тексте.

6. Прочитайте рассказ С. Моэма *"The Lotus Eater" (Вкусивший нирваны)* – (*S. Maugham. Rain and Other Short Stories. – Moscow: Progress Publishers, 1977. – P. 219–241).*

Проведите его дискурсивно-диалогический анализ, выпол-

няя следующие задания и отвечая на следующие вопросы:

• найдите ключевые слова дискурса героя рассказа; как они соотносятся с ключевыми словами авторского дискурса?

• определите диалогические зоны (зоны смысловой конвергенции) в рассказе и их дискурсивные маркеры;

• в чем заключается диалогическая позиция автора? Найдите дискурсивные маркеры этой позиции;

• в чем заключается «общественно значимый смысл» рассказа?

7. Ознакомьтесь со следующим анализом этого рассказа и используйте его в качестве опоры для своей интерпретации, отвечая на поставленные выше вопросы:

Автор начинает рассказ «*The Lotus Eater*» с рассуждения о силе обстоятельств в жизни человека и редких случаях возвышения человека над ними:

*Most people, the vast majority in fact, lead the lives that **circumstances** have thrust upon them, and though some repine, looking upon themselves **as round pegs in square holes,** and think that if things had been different they might have made a much better showing, the greater part **accept their lot**, if not with serenity, at all events with resignation. They are **like tram-cars** travelling for ever on the selfsame rails. They go backwards and forwards, backwards and forwards, inevitably, till they can go no longer and then are sold **as scrap-iron**. It is not often that **you find a man who has boldly taken the course of his life into his own hands**. When **you** do, it is worth while having a good look at him*. {182}

Это рассуждение адресовано читателю, о чем свидетельствует фатическое ***you*** в последних двух предложениях. Все рассуждение построено риторически: рационально выраженная мысль о смиренном принятии свой судьбы большинством людей (*the greater part **accept their lot***) поддерживается экспрессией ее оформления – сравнениями (***as** round pegs in square holes*, ***like** tram-cars, **as** scrap-iron)* и закрепляется оценочным отношением: те, кто не покоряется судьбе, относятся к категории смельчаков (*who has **boldly taken** the course of his life into his own hands*). Именно такие люди заслуживают внимания, к ним следует хорошенько присмотреться (*it is worth while having a good look at him*).

По существу, это рассуждение представляет авторский диалог с целью установления контакта с читателем путем

создания «общего места» – того, что делает читателя союзником, что заставляет воспринимать всю последующую историю как вариацию чего-то общего, что разделяется автором и его читателями.

За этим рассуждением следует история жизни Томаса Уилсона, с которым рассказчик познакомился на Капри. История оказывается на первый взгляд простой и в то же время удивительной: тридцатипятилетний Уилслон, побывав на Капри, бросает хорошую работу и устоявшийся образ жизни в Лондоне, чтобы остаток жизни провести на этом острове, созерцая его красоту и наслаждаясь жизнью среди его красот.

Автор сразу делает оговорку, что, поскольку люди обычно преувеличивают, он будет рассказывать историю Уилсона с его, Уилсона, собственных слов (*from his owm lips*). Предложение «*People exaggerate, they love to romanticise. (Люди преувеличивают. Они любят романтизировать) (p.220)*» – очередное проявление авторской позиции, которая, с одной стороны, объясняет его нарративную стратегию, а с другой – «работает» на создание условий для «диалога согласия» с читателем, которого автор исподволь готовит к своей интерпретации истории этого странного парня (*an **odd** sort of fellow*).

Хотя то, что он сделал, и было смелым и интересным предприятием (*It was an **interesting** and **bold** thing he had done*), автор не спешит делать выводы и предостерегает от этого читателя: *I was quite prepared to discover that his story was **not nearly so singular** as I had been led to believe (Я был готов к тому, что его история окажется **не такой особенной**, как меня уверяли). (p. 220).*

Так и оказалось (*And this impression was **confirmed** when at last I made his acquaintance. – p. 220*), поскольку Уилсон не проявил ни исключительных качеств, ни достойной цели, ни особой заботы о ком-нибудь, кроме самого себя. Его заурядность проступала во всем: внешности, разговоре, интересах, поступках, планах и рассуждениях. Слушая его рассказ о себе и наблюдая за ним, автор заключает:

*He seemed to have **little imagination** and to be of no more than **average** intelligence. He laughed a good deal, but with restraint, and his sense of humour was tickled by **simple** jokes. A **commonplace** man* (p. 226). {183}

Эпитеты «***little, average, simple, commonplace***» характеризуют скудность, заурядность и ограниченность его внутреннего мира. Именно поэтому коммуникативное поведение рассказчика в диалоге с ним сводится к стратегии вопрошания – автор лишь задает вопросы, чтобы прояснить отдельные моменты в том, как складывалась жизнь и судьба этого странного человека, создавая тем самым условия для самораскрытия героя и выявления его сути для читателя. Прибегая к режиссерской тактике, он поясняет читателю эту стратегию:

But it is just as well to ***let people tell*** *you things when they want to. It disposes them kindly towards you if you suffer them to impart information* (p. 225). {184}

Такая тактика создает очередную диалогическую зону в тексте, что укрепляет доверие читателя к рассказчику и рассказываемой истории. Автор дополняет картину своих бесед с героем следующим «общим местом»:

Wine has the effect on some people of ***making them indulge in general reflections.*** (p. 227). {185}

Так он подводит героя к выражению им своих целей и ценностей:

«***Leasure»****, he said. «If people only knew! It's the most priceless thing a man can have and they're such fools they don't even know it's something to aim at. Work? They work for work's sake. They haven't got the brains to realise that the* ***only object of work is to obtain leisure».*** (p. 227) {186}

После этого признания, которое объясняет название рассказа, и автору и читателю становится ясно, что никаких высоких целей Уилсон для себя не ставил – он просто жил в свое удовольствие, считая всех остальных (тех, кто трудился) дураками (*they're such fools*). Досуг, безделье (***leisure***) были для него главной ценностью (*the most priceless thing a man can have*), и ему (досугу) он посвятил оставшуюся половину жизни.

Дальше рассказ идет почти без авторского вмешательства. Лишь время от времени рассказчик подытоживает все, что он увидел и услышал о Уилсоне и его жизни на Капри. Это была жизнь с единственной страстью – к красоте природы, среди которой он был счастлив. Обращаясь к читателю, автор признает:

You** may say that it was a grossly **selfish existence**. It was. He was **of no use** to anybody, but on the other hand he **did nobody any harm**. His only object was his own **happiness**, and it looked as though he had attained it. **Very few people know where to look for happiness; fewer still find it. (p. 236) {187}

Действительно, от него не было никому никакой пользы, но не было и вреда (*He was **of no use** to anybody, but ...he **did nobody any harm***), и он нашел свое счастье. Констатация этого заканчивается «общим местом» – автор находит Уилсону оправдание: ведь мало кто знает, где искать счастье, и еще меньше тех, кто его находит (***Very few people know where to look for happiness; fewer still find it***).

Рассказ заканчивается трагически. Когда у Уилсона закончились средства к существованию, ему было уже 60 лет, и после двадцати пяти лет полного счастья он не мог решить, как жить дальше. Он постепенно опустился, жил у хозяйки коттеджа, который он раньше снимал, в сарае; она из жалости подкармливала его, а ее муж заставлял его выполнять грязную работу по хозяйству. Он сторонился людей, бесцельно бродил по острову, пытался покончить с собой, но неудачно, производил впечатление человека и безвольного и не в себе, и шесть лет спустя, однажды утром его тело было обнаружено на склоне холма, откуда открывался прекрасный вид на море.

Прежде чем закончить рассказ, автор пытается разобраться, что же такое произошло с Уилсоном, что привело его к такому концу. Вовлекая читателя в свои рассуждения, он создает очередную диалогическую зону (диалог-согласие), чтобы поделиться с читателем своими наблюдениями за тем, как характер теряет свою силу:

*The will **needs obstacles** in order to exercise its power; when it is never thwarted, when no effort is needed to achieve one's desires, because one has placed one's desires only in the things that can be obtained by stretching out one's hand, **the will grows impotent**. If you walk on a level all the time the muscles you need to climb a mountain **will atrophy**. These observations are trite, but there they are*. (p. 237) {188}

По мнению автора, с которым естественно соглашаешься, воля крепнет, если встречает сопротивление (*The will **needs obstacles** in order to exercise its power*). В противном слу-

чае она становится бессильной (***the will grows impotent***) так же, как мускулы атрофируются без тренировки (*the muscles you need to climb a mountain* ***will atrophy***).

Конечным итогом авторских рассуждений становится следующая мысль: *«I think on the whole* ***we all get what we deserve»***, *I said. «But that doesn't prevent its being rather horrible.»* (p. 240) {189}

Именно поэтому, называя конец Уилсона ужасным (*rather horrible*), автор смягчает это заключение легкой иронией:

Perhaps he died of the ***beauty*** *of that sight* (p. 241). {190}

Другими словами, автор замыкает круг жизни Уилсона красотой, к которой он так стремился, среди которой он жил и был счастлив, но которая не спасла его от нужды и смерти. В подтексте остается мысль о том, что созерцание красоты не может быть целью жизни человека – он должен сам творить ее своими руками, добрыми делами, трудом в поте лица своего.

Таким образом, диалогическая позиция автора в рассказе «*The Lotus Eater*» направлена на достижение согласия с читателем, которое устанавливается на фоне диалога с героем рассказа. Эта стратегия реализуется через создание диалогических зон – «общих мест», которые равномерно распределены в тексте, последовательно выделяя этапы в диалоге автора с героем. Эти этапы связаны со смысловой конвергенцией в процессе развития диалогических отношений и ведут к адекватной интерпретации текста.

8. Прочитайте следующий текст рассказа С. Моэма «*The Ant and the Grasshopper*» («*Стрекоза и Муравей*»):

THE ANT AND THE GRASSHOPPER

ву W. Somerset Maugham

When I was a very small boy I was made to learn by heart certain of the fables-of La Fontaine, and the moral of each was carefully explained to me. Among those I learnt was «The Ant and the Grasshopper», which is devised to bring home to the young the useful lesson that in an imperfect world industry is rewarded and giddiness punished. In this admirable fable (I apologise for telling something which everyone is politely, but inexactly, supposed

to know) the ant spends a laborious summer gathering its winter store; while the grasshopper sits on a blade of grass singing to the sun. Winter comes and the ant is comfortably provided for, but the grasshopper has an empty larder: he goes to the ant and begs for a little food. Then the ant gives him her classic answer:

«What were you doing in the summer time?»

«Saving your presence, I sang, I sang all day, all night.»

«You sang. Why, then go and dance.»

I do not ascribe it to perversity on my part, but rather to the inconsequence of childhood, which is deficient in moral sense, that I could never quite reconcile myself to the lesson. My sympathies were with the grasshopper and for some time I never saw an ant without putting my foot on it. In this summary (and, as I have discovered since, entirely human) fashion I sought to express my disapproval of prudence and common sense.

I could not help thinking of this fable when the other day I saw George Ramsay lunching by himself in a restaurant. I never saw anyone wear an expression of such deep gloom. He was staring into space. He looked as though the burden of the whole world sat on his shoulders. I was sorry for him: I suspected at once that his unfortunate brother had been causing trouble again. I went up to him and held out my hand.

«How are you?» I asked.

«I'm not in hilarious spirits,» he answered.

«Is it Tom again?»

He sighed.

«Yes, it's Tom again.»

«Why don't you chuck him? You've done everything in the world for him. You must know by now that he's quite hopeless.»

I suppose every family has a black sheep. Tom had been a sore trial to his for twenty years. He had begun life decently enough: he went into business, married and had two children. The Ramsays were perfectly respectable people and there was every reason to suppose that Tom Ramsay would have a useful and honourable career. But one day, without warning, he announced that he didn't like work and that he wasn't suited for marriage. He wanted to enjoy himself. He would listen to no expostulations. He left his wife and his office. He had a little money and he spent two happy years in the various capitals of Europe. Rumours of his doings reached his relations from time to time and they were profoundly shocked.

He certainly had a very good time. They shook their heads and asked what would happen when his money was spent. They soon found out: he borrowed. He was charming and unscrupulous. I have never met anyone to whom it was more difficult to refuse a loan. He made a steady income from his friends and he made friends easily. But he always said that the money you spent on necessities was boring; the money that was amusing to spend was the money you spent on luxuries. For this he depended on his brother George. He did not waste his charm on him. George was a serious man and insensible to such enticements. George was respectable. Once or twice he fell to Tom's promises of amendment and gave him considerable sums in order that he might make a fresh start. On these Tom bought a motorcar and some very nice jewellery. But when circumstances forced George to realise that his brother would never settle down and he washed his hands of him, Tom, without a qualm, began to blackmail him; It was not very nice for a respectable lawyer to find his brother shaking cocktails behind the bar of his favourite restaurant or to see him waiting on the box-seat of a taxi outside his club. Tom said that to serve in a bar or to drive a taxi was a perfectly decent occupation, but if George could oblige him with a couple of hundred pounds he didn't mind for the honour of the family 'giving it up. George paid.

Once Tom nearly went to prison. George was terribly upset. He went into the whole discreditable affair. Really Tom had gone too far. He had been wild, thoughtless and selfish, but he had never before done anything dishonest, by which George meant illegal; and if he were prosecuted he would assuredly be convicted. But you cannot allow your only brother to go to gaol. The man Tom had cheated, a man called Cronshaw, was vindictive. He was determined to take the matter into court; he said Tom was a scoundrel and should be punished. It cost George an. infinite deal of trouble and five hundred pounds to settle the affair. I have never seen him in such a rage as when he heard that-Tom and Cronshaw had gone off together to Monte Carlo the moment they cashed the cheque. They spent a happy month there.

For twenty years Tom raced and gambled, philandered with the prettiest girls, danced, ate in the most expensive restaurants, and dressed beautifully. He always looked as if he had just stepped out of a bandbox. Though he was forty-six you would never have taken him for more than thirty-five. He was a most amusing com-

panion and though you knew he was perfectly worthless you could not but enjoy his society. He had high spirits, an unfailing gaiety and incredible charm. I never grudged the contributions he regularly levied on me for the necessities of his existence. I never lent him fifty pounds without feeling that I was in his debt. Tom Ramsay knew everyone and everyone knew Tom Ramsay. You could not approve of him, but you could not help liking him.

Poor George, only a year older than his scapegrace brother, looked sixty. He had never taken more than a fortnight's holiday in the year for a quarter of a century. He was in his office every morning at nine-thirty and never left it till six. He was honest, industrious and worthy. He had a good wife, to whom he had never been unfaithful even in thought, and four daughters to whom he was the best of fathers. He made a point of saving a third of his income and his plan was to retire at fifty-five to a little house in the country where he proposed to cultivate his garden and play golf. His life was blameless. He was glad that he was growing old because Tom was growing old too. He rubbed his hands and said:

«It was all very well when Tom was young and good-looking, but he's only a year younger than I am. In four years he'll be fifty. He won't find life so easy then. I shall have thirty thousand pounds by the time I'm fifty. For twenty-five years I've said that Tom would end in the gutter. And we shall see how he likes that. We shall see if it really pays best to work or be idle.»

Poor George! I sympathized with him. I wondered now as I sat down beside him what infamous thing Tom had done. George was evidently very much upset.

«Do you know what's happened now?» he asked me.

I was prepared for the worst. I wondered if Tom had got into the hands of the police at last. George could hardly bring himself to speak.

«You're not going to deny that all my life I've been hard-working, decent, respectable and straightforward. After a life of industry and thrift I can look forward to retiring on a small income in gilt-edged securities. I've always done my duty in that state of life in which it has pleased Providence to place me.»

«True.»

«And you can't deny that Tom has been an idle, worthless, dissolute and dishonourable rogue. If there were any justice he'd be in the workhouse.»

«True.»

George grew red in the face.

«A few weeks ago he became engaged to a woman old enough to be his mother. And now she's died and left him everything she had. Half a million pounds, a yacht, a house in London and a house in the Country.»

George Ramsay beat his clenched fist on the table.

«It's not fair, I tell you; it's not fair. Damn it, it's not fair.» I could not help it. I burst into a shout of laughter as I looked at George's wrathful face, I rolled in my chair; I very nearly fell on the floor. George never forgave me. But Tom often asked me to excellent dinners in his charming house in Mayfair, and if he occasionally borrows a trifle from me, that is merely from force of habit. It is never more than a sovereign. {191}

9. Ознакомьтесь со следующими вопросами и заданиями и, прежде чем отвечать на них, прочитайте рассказ еще раз, обращая внимание на диалогические моменты, содержащиеся в вопросах и заданиях:

I. Почему рассказ назван «*The Ant and the Grasshopper*»?

• что дает основание говорить об интертекстуальной стратегии автора в данном рассказе? С какой басней Крылова перекликается этот рассказ? Как она соотносится с оригинальной басней Эзопа «Муравей и жук»? Какую роль может играть гендерный аспект в интерпретации русского и французского (использованного в рассказе С. Моэма) вариантов басни?

• найдите ключевые слова, характеризующие дискурс главных персонажей рассказа; как они соотносятся?

• в чем заключается диалогическая позиция автора в данном рассказе? Почему автор «вспоминает» про паршивую овцу (*I suppose every family has* ***a black sheep***)?

• к какому типу диалога можно отнести позицию автора рассказа по отношению к автору цитируемой басни (диалог-согласие, диалог-спор, диалог-опровержение, диалог-развитие и др.)?

• определите «общественно значимый смысл» данного рассказа.

II. Ознакомьтесь со следующим анализом рассказа и используйте его в качестве опоры для своей интерпретации. Начните с ответов на поставленные выше вопросы и задания.

В рассказе С. Моэма «*Стрекоза и муравей*» (дословно «*Муравей и кузнечик*» (”*The Ant and the Grasshopper”*) авторская диалогическая позиция открыто заявлена в самом начале, где автор-рассказчик прибегает к аллюзии – ссылке на одноименную с заглавием рассказа басню Лафонтена. Тем самым автор прибегает к «общему месту», с которого в риторике рекомендуется начинать любое высказывание, чтобы заинтересовать и объединить слушателей, опираясь на известные всем факты, события, имена, изречения. При этом в подтексте остается ссылка на исходную басню Эзопа «Муравей и жук», что делает «общее место» универсальным, наднациональным смыслом, позволяющим интерпретировать последующий рассказ в качестве национального его варианта. Как известно, мораль басни сводится к тому, что «*in an imperfect world industry is rewarded and giddiness punished*».

Однако рассказ не укладывается в эту стратегию. Автор использует иронию, чтобы показать, что мораль известной басни не является непоколебимо общепринятой, хотя и относится к «ядру культуры», которое концентрирует в себе нормы, стандарты, эталоны и правила деятельности, а также систему ценностей определенного этноса. В частности, автор говорит о своих симпатиях не к муравью, а к кузнечику: *My sympathies were with the* ***grasshopper*** *and for some time I never saw an* ***ant*** *without putting my foot on it. In this summary (and, as I have discovered since, entirely human) fashion I sought to express my disapproval of prudence and common sense*. {191}

В рассказе речь идет о двух братьях, которые прожили основную часть жизни в полном соответствии с сюжетом басни, однако конец истории, по иронии судьбы, противоположный: старший из братьев (*George Ramsay*), честный, трудолюбивый и достойный человек (*honest, industrious and worthy*), бывший образцовым отцом и мужем (*He had a good wife, to whom he had never been unfaithful even in thought, and four daughters to whom he was the best of fathers*), всю жизнь трудившийся не покладая рук (*He had never taken more than a fortnight’s holiday in the year for a quarter of a century. He was in his office every morning at nine-thirty and never left it till six*), вынужден был содержать своего брата-бездельника, который вел беззаботную жизнь, шокируя членов респектабельной семьи Рамсеев своим недостойным поведением: он делал

долги (*he borrowed*), шантажировал брата (*began to blackmail him*), жульничал (*cheated*) и жил припеваючи, не утруждая себя заботами о хлебе насущном. Словом, он наслаждался жизнью за чужой счет (*For twenty years Tom raced and gambled, philandered with the prettiest girls, danced, ate in the most expensive restaurants, and dressed beautifully*).

В результате, когда ему исполнилось сорок шесть лет, он выглядел, вопреки ожиданиям Джорджа, намного моложе (*Though he was forty-six you would never have taken him for more than **thirty-five***), в отличие от брата, который был старше Тома всего на один год, но выглядел намного старше: *Poor George, only a year older than his scapegrace brother, looked **sixty***. Более того (что особенно расстроило Джорджа), Том незадолго до этого обручился с богатой пожилой женщиной, которая вскоре умерла, завещав Тому все свое состояние: деньги, яхту, два дома (*A few weeks ago he became engaged to a woman old enough to be his mother. And now she's died and left him everything she had. Half a million pounds, a yacht, a house in London and a house in the Country*).

Конец рассказа ироничен. Когда брат-труженик возмущается несправедливостью такого поворота в судьбе своего беспутного брата, автор смеется и констатирует: *George **never** forgave me. **But** Tom **often** asked me to excellent dinners in his charming house in Mayfair, and if he occasionally borrows a trifle from me, that is merely from force of habit. It is never more than a sovereign*.

Как видим, автор подчеркивает контраст не только образа жизни двух братьев, но и их реакции на «улыбку судьбы», а вместе с этим – и контраст всей истории с моралью известной басни. Но контраст не только выявляет позицию автора в диалоге с басней и ее автором, но и характеризует диалогические отношения между братьями как воплощением трудолюбия (***industry***) и легкомыслия (***giddiness***). Их диалог строится антагонистически.

С одной стороны, перед нами Джордж – *hard-working, decent, respectable and straightforward;* с другой стороны, Том – его полная противоположность – *an idle, worthless, dissolute and dishonourable rogue*. Но при этом автор признает, что, хотя Том и был паршивой овцой (*a black sheep*) в семье Рамсеев, он отличался невероятным обаянием: *He had*

high spirits, an unfailing gaiety and ***incredible charm***. С ним было легко и интересно – он много путешествовал, общался со многими людьми, был занимательным собеседником, который неизменно вызывал симпатию: *You could not approve of him, but* ***you could not help liking him***. Эта необычайная легкость в общении, обаяние и настроенность на веселый лад и привлекали к нему людей, что нельзя было сказать о его брате. Они практически не общались, и ключевые слова их дискурсов (*to work – to be idle*) говорят о непроницаемости их ментальных миров, невозможности диалога. И поэтому автор, общаясь с каждым из них отдельно, ведет диалог с читателем, отдавая свое предпочтение Тому – беззаботному и общительному «кузнечику»:

He was a ***most amusing companion*** *and though you knew he was perfectly worthless you could not but* ***enjoy his society***. *...I never grudged the contributions he regularly levied on me for the necessities of his existence. I never lent him fifty pounds without feeling that I was in his debt. Tom Ramsay knew everyone and everyone knew Tom Ramsay.* {191}

Дискурсивно в рассказе представлен только Джордж: он рассказывает о себе и своем брате. ***He*** *rubbed his hands and* ***said****:*

"It was all very well when Tom was young and good-looking, but he's only a year younger than I am. In four years he'll be fifty. He won't find life so easy then. I shall have thirty thousand pounds by the time I'm fifty. For twenty-five years I've said that Tom would end in the gutter. And we shall see how he likes that. We shall see if it really pays best to work or be idle." {191}

Том представлен косвенно – его дискурс передается в авторском оформлении:

1) *But one day, without warning,* ***he announced*** *that he didn't like work and that he wasn't suited for marriage. He wanted to enjoy himself.* {191}

2) *But* ***he*** *always* ***said*** *that the money you spent on necessities was boring; the money that was amusing to spend was the money you spent on luxuries. For this he depended on his brother George. He did not waste his charm on him. George was a serious man and insensible to such enticements.* {191}

3) ***Tom said*** *that to serve in a bar or to drive a taxi was a perfectly decent occupation, but if George could oblige him with a couple of*

hundred pounds he didn't mind for the honour of the family 'giving it up. {191}

Как видим, контраст в дискурсивном представлении двух братьев и авторская ирония выявляют не только позицию автора, но и стратегию его дискурса в данном рассказе. Таким образом, дискурс-анализ позволил выявить диалогическую рамку текста – стратегическую установку автора на диалог с читателем, интертекстуальный диалог с басней Лафонтена, а также – многообразие форм и планов дискурсивного взаимодействия внутри и вне текста, мировоззренческую направленность авторского дискурса, смысловой характер диалогических отношений.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Анализ художественного текста в дискурсивно-диалогическом измерении показывает, что в основе построения текста лежит принцип диалога: диалогические отношения как вербальное взаимодействие субъектов пронизывают весь текст, развиваемый авторским диалогом. Избранный подход к художественому тексту позволяет:

во-первых, представить авторский диалог как языковое воплощение диалогического принципа организации художественного текста и одновременно обосновать этот принцип как методологическую основу дискурс-анализа художественного текста; через такой анализ выявляется многообразие форм и планов дискурсивного взаимодействия, смысловой конвергенции и мировоззренческой направленности авторского дискурса;

во-вторых, раскрыть основные дискурсивные характеристики художественного текста, представив последний как дискурсивно-диалогическое образование, в котором процесс взаимодействия происходит по моделям: Я – реальность, Я – возможные миры, Я – Другой (рефлексия или самовыражение);

в-третьих, доказать, что установка на диалог реализуется всей стратегической организацией текста с созданием в нем зон диалогического контакта, а также диалогическими структурами авторского дискурса, такими как побудительные предложения, вопросо-ответные единства, риторические вопросы, сентенционные предложения.

2. *Дискурсивно-диалогический анализ* связан с фундаментальным вопросом репрезентации Другого в речи, языке, идеологии, культуре, фактически взаимодействия своего и «чужого» высказываний. В ходе такого анализа выявляются дискурсивные модели индивидуального и социального взаимодействия (конфликтная и кооперативная) в рамках полифонического диалога. Объяснение диалогического механизма смыслопорождения осуществляется на основе клю-

чевых слов дискурсов персонажей и автора, что позволяет фиксировать соотношение со- или противопоставленности как согласие или конфликт с миром и другими людьми.

3. Социально и культурно значимые смыслы как результат интерсубъективного процесса концептуализации появляются в пределах диалогической зоны – высокозначимого пространства смысловой конвергенции, в котором происходит уплотнение всех связей взаимодействующих дискурсов автора и другого – лексико-семантических, структурных, стилистических и прагматических. Смысловая конвергенция маркируется смещением субъектных позиций, что оформляется в первую очередь с помощью дейктических средств – слов-указателей, уточняющих дискурсивную ситуацию (личные и указательные местоимения, временные формы глаголов, наречия места и времени). Совокупность языковых средств такого рода формирует дейктический центр одной перспективы, в которой ситуация общения видится одним субъектом. Смещения дейктического центра указывают на изменение дискурсивной ситуации, фактически на динамику диалогического взаимодействия.

4. Анализ англоязычного художественного текста в дискурсивно-диалогическом измерении подтверждает положение о конститутивной неоднородности этого типа текста. Признаками неоднородности являются диалогические маркеры; это *языковые средства,* к которым относятся:

– средства формирования модального плана дискурса – *формы наклонения глаголов, средства выражения модальности и оценки*;

– средства, фиксирующие смещение дейктического центра и оформляющие непосредственный диалогический контакт: *временной сдвиг, смена повествовательного лица, фатические и проксемические языковые средства,* регулирующие дистанцию между собеседниками;

– средства, маркирующие *семантический сдвиг к обобщению*.

Если эксплицитный набор диалогических маркеров свидетельствует о *явном* авторском диалоге, то отсутствие выраженных маркеров говорит о *скрытом* диалоге автора автора.

5. Диалогическая стратегия авторского дискурса реализуется в каждом конкретном случае создания зоны контакта

определенным набором речевых тактик, с помощью которых автор осуществляет следующие намерения:

– объясняет и уточняет ход повествования (*режиссерская тактика*),

– выражает критическое отношение к изображаемому (*судейская тактика*),

– выявляет его суть (*философская тактика*),

– выражает свою эмоциональную оценку (*лирическая тактика*), а также – привлекает внимание к форме – т. е. к языку (*металингвистическая тактика*).

6. Структурно авторский диалог может быть представлен и небольшой конструкцией-вставкой, и предложением, и развернутым высказыванием, занимающим абзац или несколько абзацев, и даже отдельной главой, как это характерно для прозы XVIII века. Явный авторский диалог, как правило, оформляется сверхфразовым единством, а скрытый диалог – вставкой или предложением. При этом любая структурированная форма авторского диалога представляет собой знаковый комплекс – единство формы, содержания и функции, который служит сигналом появления автора на страницах своего произведения в одной из литературных масок, которая задает тон – общий характер диалогического дискурса и, соответственно, его язык.

7. Общим моментом в организации диалога является преодоление границ хронотопа изображаемого мира – выход в интертекстуальное пространство, в котором создаются «общественно значимые смыслы». Это означает, что авторский диалогический дискурс, отраженный в художественном тексте, связан с его «сущностью» – смыслопорождением. Возникающие смыслы лингвистически оформляются как разделенные, но в целом предстают как обобщение дискурсивного опыта вовлеченных в процесс диалога коммуникантов. Основными маркерами разделенных, общественно значимых смыслов являются ключевые слова-концепты, которые указывают на совместный поиск участниками диалога «общего языка», общей основы для понимания и на преодоление индивидуальных, социальных или культурных различий.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Алпатов, В. М. Бахтин и лингвистика / В. М. Алпатов. – М.: Яз. слав. культур, 2005. – 432 с.

2. Апресян, Ю. Д. Образ человека по данным языка: попытка системного описания / Ю. Д. Апресян // Вопр. языкознания. – 1995. – № 1. – С. 37–62.

3. Аристов, С. А. Коммуникативно-когнитивная лингвистика и разговорный дискурс / С.А. Аристов, И.П. Сусов. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://homepages.tversu.ru/~ips/Aristov.htm. – Дата доступа: 22.03.2002.

4. Аристотель. Сочинения: в 4-х т. / Аристотель. – М.: Мысль, 1983. – Т. 4. – 830 с.

5. Арнольд, И. В. Стилистика современного английского языка / И. В. Арнольд. – Л.: Просвещение, 1990. – 295 с.

6. Арнольд, И. В. Проблема интертекстуальности / И. В. Арнольд // Вестн. СПбГУ. Сер. 2, История, языкознание, литература. – 1992. – Вып. 4. – С.15–29.

7. Арутюнова, Н. Д. От редактора / Н. Д. Арутюнова // Логический анализ языка. Проблемы интенсиональных и прагматических контекстов: сб. ст. / под ред. Н. Д. Арутюновой. – М.: Наука, 1989. – С. 3–6.

8. Арутюнова, Н. Д. Дискурс / Н. Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. – М.: Сов. энцикл., 1990. – С. 136–137.

9. Арутюнова, Н. Д. Диалогическая модальность и явление цитации / Н. Д. Арутюнова // Человеческий фактор в языке. Коммуникация, модальность, дейксис. – М.: Наука, 1992. – С. 52–79.

10. Арутюнова, Н. Д. Язык и мир человека / Н. Д. Арутюнова. – М.: Языки рус. культуры, 1999. – 895 с.

11. Аршинов, В. И. Синергетика как феномен постнеклассической науки. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.philosophy.ru/iphras/library/arshinov/g. – Дата доступа: 15.10.2007.

12. Ауэрбах, Э. Мимесис / Э. Ауэрбах / пер. Ал. В. Михайлова. – М.: Прогресс, 1976. – 556 с.

13. Балли, Ш. Французская стилистика / Ш. Балли. – М.: Изд-во иностр. лит., 1961. – 394 с.

14. Банфи, А. Философия искусства / А. Банфи / предисл. К. М. Долгова; пер. с итал. Г. П. Смирнова. – М.: Искусство, 1989. – 300 с.

15. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.

16. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 502 с.

17. Бахтин, М. М. План доработки книги «Проблемы поэтики Достоевского» / М. М. Бахтин // Контекст: литературно-теоретические исследования / отв. ред. А. С. Мясников. – М.: 1976. – С. 293–316.

18. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества: сб. работ / М. М. Бахтин; сост. С. Г. Бочаров; примеч. С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова. – М.: Искусство, 1979.– 417 с.
19. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М.: Сов. Россия, 1979. — 320 с.
20. Бахтин 1993 — Волошинов В. Н. (М. М. Бахтин). Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке / М. М. Бахтин. – М.: Лабиринт, 1993. – 192 с.
21. Бахтин, М. М. Собрание сочинений: в 7 т. / М. М. Бахтин. – М.: Русские словари, 1997. – Т. 5. – 730 с.
22. Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. К 100-летию со дня рождения: сб. науч. ст. / отв. ред. К. Г. Исупов. – СПб., 1995. – 368 с.
23. Белянин, В. П. Психологическое литературоведение: Текст как отражение внутренних миров автора и читателя / В. П. Белянин. — М.: Генезис, 2006. — 320 с.
24. Бенвенист, Э. Общая лингвистика / Э. Бенвенист. – М.: Прогресс, 1974. – 447 с.
25. Бергельсон, М. Б. Прагматическая и социокультурная мотивированность языковой формы: автореф. дисс. ... д-ра филол. наук / М. Б. Бергельсон. — М.: МГУ, 2005. — 45 с.
26. Берестнев, Г. И. О «новой реальности» языкознания / Г. И. Берестнев // Филологические науки. — 1997. – № 4. — С. 47 — 55.
27. Библер, В. С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры / В. С. Библер. – М.: Прогресс, Гнозис, 1991. – 176 с.
28. Богданов, В. А. Лабиринт сцеплений: Введение в художественный мир чеховской новеллы, а шире — в искусство чтения художественной литературы: очерк / В. А. Богданов. – М.: Дет. лит., 1986. – 142 с.
29. Богин, Г. И. Филологическая герменевтика / Г. И. Богин. – Калинин: Изд-во КГУ, 1982. – 85 с.
30. Большакова, А. Ю. Теория автора у М. М. Бахтина и В. В. Виноградова / А. Ю. Большакова // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1999. – № 2. – С. 4–22.
31. Бонецкая, Н. К. Проблема текста художественного произведения у М. Бахтина / Н. К. Бонецкая // Филологические науки. – 1995. – № 5/6. – С. 37–44.
32. Брудный, А. А. Психологическая герменевтика / А. А. Брудный. — М.: Лабиринт, 2005. — 335 с.
33. Бубер, М. Я и Ты / М. Бубер. – М.: Высш. шк., 1993. – 175 с.
34. Будагов, Р. А. Язык и речь в кругозоре человека / Р. А. Будагов. – М.: Добросвет, 2000. – 303 с.
35. Бюлер, К. Теория языка: Репрезентативная функция языка / К. Бюлер. – М.: Прогресс, 2002. — 528 с.
36. Валюсинская, З. В. Вопросы изучения диалога в работах советских лингвистов / З. В. Валюсинская // Синтаксис текста. – М.: Наука, 1979. – С. 299–312.

37. Вежбицкая, А. Метатекст в тексте / А. Вежбицкая // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1978. – Вып. 8: Лингвистика текста. – С. 414–424.
38. Вежбицкая, А. Семантические универсалии и описание языков / А. Вежбицкая. – М.: Языки рус. культуры, 1999. – 776 с.
39. Вепрева, И. Т. Что такое рефлексив? Кто он, homo reflectens? / И. Т. Вепрева // Изв. Урал. гос. ун-та. – 2002. – № 24. – С. 217–228.
40. Виноградов, В. В. О теории художественной речи / В. В. Виноградов. – М.: Высш. шк., 1971. – 235 с.
41. Винокур, Г. О. О языке художественной литературы: учеб. пособие для филол. спец. вузов / Г. О. Винокур; предисл. В. П. Григорьева. – М.: Высш. шк., 1991. – 448 с.
42. Винокур, Т. Г. Говорящий и слушающий: Варианты речевого поведения / Т. Г. Винокур. – М.: Наука, 1993. – 172 с.
43. Витгенштейн, Л. Философские исследования / Л. Витгенштейн // Хрестоматия по философии. – М. : Проспект; Захаров, 2001. – 571 с.
44. Виппер, Б. Р. Английское искусство / Б. Р. Виппер. – М., 1945. – 48 с.
45. Воробьева, О. П. Текстовые категории и фактор адресата / О. П. Воробьева. – Киев: Вища шк., 1993. – 200 с.
46. Воробьева, О. П. Лингвистические аспекты адресованности художественного текста: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 / О. П. Воробьева; Моск. гос. лингв. ун-т. – М., 1994. – 38 с.
47. Выготский, Л. С. Проблемы общей психологии: собр. соч.: в 6 т. / Л. С. Выготский. – М.: Педагогика, 1982. – Т. 2. – 504 с.
48. Всемирная энциклопедия: Философия / сост. А. А. Грицанов [и др.]. – М.: АСТ; Минск: Харвест; Современный литератор, 2001. – 1312 с.
49. Гадамер, Г.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / Г.-Г. Гадамер / пер. с нем.; общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. – М. : Прогресс, 1988. – 832 с.
50. Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М. : Наука, 1981. – 140 с.
51. Гартман, Н. Старая и новая онтология / Н. Гартман // Историко-философский ежегодник. – 1988. – М. : Наука, 1988. – С. 320–324.
52. Гаспаров, Б. М. В поисках «другого»: Французская и восточноевропейская семиотика на рубеже 1970-х годов / Б. М. Гаспаров // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 14. – С. 53–71.
53. Гегель. Эстетика: в 4 т. / Гегель. – М. : Искусство, 1968. – Т. 1. – 311 с.
54. Гиндин, С. И. Внутренняя организация текста: Элементы теории и семантический анализ: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / С.И. Гиндин; МГПИИЯ им. М. Тореза. – М., 1972. – 24 с.
55. Гиршман, М. М. Художественная целостность и ритм литературного произведения / М. М. Гиршман // Избранные статьи. – Донецк: ООО «Лебедь», 1996. – С. 8–21.

56. Гоготишвили, Л. А. Непрямое говорение / Л. А. Гоготишвили. – М.: Изд-во «Языки слав. культур», 2007. – 720 с.
57. Гоготишвили, Л. А. Примечание № 59 / Л. А. Гоготишвили // Собрание сочинений. М.М. Бахтин: в 7 т. – М.: Рус. словари, 1997. – Т. 5. – С. 641–642.
58. Гончарова, Е. А. Категории автор – персонаж и их лингвостилистическое выражение в структуре художественного текста (на материале немецкоязычной прозы): автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.04 / Е. А. Гончарова; ЛГПИ им. А. Н. Герцена. – Л., 1989. – 32 с.
59. Греймас, А.-Ж. Семиотика. Объяснительный словарь теории языка / А.-Ж. Греймас, Ж. Курте // Семиотика.– М. : Радуга, 1983. – С. 481–550.
60. Гумбольдт, В. фон. Избранные труды по языкознанию / В. фон Гумбольдт. – М.: Прогресс, 1984. – С. 481–550.
61. Гуссерль, Э. Феноменология (Статья в Британской энциклопедии) / Э. Гуссерль // Логос. – М., 1991. – № 1. – С. 12–21.
62. Дейк, Т.А. ван. Язык. Познание. Коммуникация / Т. А. ван Дейк / пер. с англ.: сб. работ; сост. В. В. Петров; под ред. В. И. Герасимова; вступ. ст. Ю. Н. Караулова, В. В. Петрова. – М.: Прогресс, 1989. – 312 с.
63. Дейк, Т. А. ван. Принципы критического анализа дискурса / Т. А. ван Дейк // Перевод и лингвистика текста. – М.: Всерос. центр переводов, 1994. – С. 169–217.
64. Дейк, Т. А. ван. Язык и идеология: к вопросу о построении теории взаимодействия / Т. А. ван Дейк // Методология исследований политического дискурса: Актуальные проблемы содержательного анализа общественно-политических текстов. – Минск: БГУ, 2000. – С. 50–64.
65. Дементьев, В. В. Фатические речевые жанры / В. В. Дементьев // Вопр. языкознания. – 1999. – № 1. – С. 33–37.
66. Демьянков, В. З. Тайна диалога: (Введение) / В. З. Демьянков // Диалог: Теоретические проблемы и методы исследования. – М.: ИНИОН РАН, 1992. – С. 10–44.
67. Демьянков, В. З. Личность, индивидуальность и субъективность в языке и речи / В. З. Демьянков // «Я», «субъект», «индивид» в парадигмах современного языкознания. – М.: ИНИОН РАН, 1992. – С. 9–34.
68. Деррида, Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук / Ж. Деррида // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М.: ИГ «Прогресс», 2000. – С. 407–426.
69. Дешковец, Н. В. Феномен игры в романах Лоренса Стерна: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Н. В. Дешковец. – Минск, 2003. – 23 с.
70. Диалог: теоретические проблемы и методы исследования: сб. науч.-аналит. обзоров / отв. ред. Н. А. Безменова // АН СССР ИНИОН. – М.: ИНИОН, 1991. – 159 с.
71. Долинин, К. А. Интерпретация текста / К. А. Долинин. – М.: Просвещение, 1985. – 285 с.

72. Дускаева, Л. Р. Диалогическая природа газетных речевых жанров: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.10 / Л. Р. Дускаева; СПбГУ. – Спб. 2004. – 36 с.

73. Дымарский, М. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст: на материале русской прозы XIX–XX вв. / М. Я. Дымарский. – Изд. 3-е, испр. – М.: URSS; КомКнига, 2006. – 293 с.

74. Жирмунский, В. М. Задачи поэтики / В. М. Жирмунский // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977. – С. 15–55.

75. Жолковский, А. К. Блуждающие сны / А. К. Жолковский. – М. : Сов. писатель, 1992. – 429 с.

76. Иванов, Вяч. Вс. Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики / Вяч. Вс. Иванов // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1973. – Вып. 6. – С. 5–44.

77. Иванов, А. Т. Бахтин, бахтинистика, бахтинология / А. Т. Иванов // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 16. – С. 333–337.

78. Иглтон, Т. Вместить в себя многообразие: слово Бахтина и слово о Бахтине (Рецензия) / Т. Иглтон / Грэм Пичи. Михаил Бахтин: слово в мире. – Routledge, 238 с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: /layout/set/print/avtory/iglton_terri. – Дата доступа: 21.09.2007.

79. Каган, М. С. Мир общения: Проблема межсубъектных отношений / М. С. Каган. – М.: Политиздат, 1988. – 320 с.

80. Кант, И. Сочинения: в 6 т. / И. Кант / под общ. ред. В. Ф. Асмуса [и др.]. – М.: Мысль, 1964. – Т. 3. – 799 с.

81. Карасик, В. И. Язык социального статуса / В. И. Карасик. – М. : Гнозис, 2002. – 333 с.

82. Карасик, В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. – Волгоград : Перемена, 2002. – 477 с.

83. Караулов, Ю.Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. – М.: УРСС, 2002. – 262 с.

84. Кассирер, Э. Избранное: Опыт о человеке / Э. Кассирер / сост.: С. Я. Левит, Л. В. Скворцов. – М.: Гардарика, 1998. – 779 с.

85. Кашкин, В. Б. Введение в теорию коммуникации: учеб. пособие / В. Б. Кашкин. – Воронеж: Изд-во ВГТУ, 2000. – 175 с.

86. Кибрик, А. И. Диалог. Дискурс / А. И. Кибрик // Кругосвет: энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.krugosvet.ru/articles/82/1008265/print. – Дата доступа: 26/11/2003.

87. Клюев, Е. В. Речевая коммуникация: Успешность речевого взаимодействия / Е. В. Клюев. – М.: Рипол классик, 2002. – 224 с.

88. Кожина, М. Н. О диалогичности письменной научной речи / М. Н. Кожина. – Пермь, 1986. – 92 с.

89. Костычева, Л. М. Категория модуса в языковой картине мира / Л. М. Костычева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.kcn.ru/tat_ru/science/news/lingv_97/n64. – Дата доступа: 10.03.08.

90. Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. / гл. ред. А.А. Сурков. – М.: Сов. энцикл., 1967. – Т. 4, 9.

91. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1993. – № 4. – С. 5–24.

92. Кубрякова, Е. С. Введение / Е. С. Кубрякова // Человеческий фактор в языке. Язык и порождение речи / отв. ред. Е. С. Кубрякова. – М.: Наука, 1991. – С. 4–20.

93. Кубрякова, Е. С. Эволюция лингвистических идей во второй половине XX века (опыт парадигмального анализа) / Е. С. Кубрякова // Язык и наука конца XX века. – М.: Наука, 1995. – С. 141–238.

94. Кубрякова, Е. С. Когнитивная семантика / Е. С. Кубрякова // Материалы второй междунар. школы-семинара по когнитивной лингвистике 11–14 сент. 2000 г.: в 2 ч. – Тамбов, 2000. – Ч. 1. – С. 6–7.

95. Кухаренко, В. А. Интерпретация текста: учеб. пособие. для студ. пед. ин-тов по спец. № 2103 «Иностр. яз.» / В. А. Кухаренко. – 2-е изд., перераб. – М.: Просвещение, 1988. – 192 с.

96. Леонтьев, А. Н. Деятельность. Сознание. Личность / А. Н. Леонтьев. – М. : Политиздат, 1975. – 304 с.

97. Леонтьев, А. А. Высказывание как предмет лингвистики, психолингвистики и теории коммуникации / А. А. Леонтьев // Синтаксис текста: сб. ст. / отв. ред. Г. А. Золотова. – М. : Наука, 1979. – С. 18–36.

98. Леонтьев, А. А. Бессознательное и архетипы как основа интертекстуальности / А. А. Леонтьев // Текст. Структура и семантика.– М., 2001. – Т. 1. – С. 92–100.

99. Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. – М.: Сов. энцикл., 1990. – 682 с.

100. Лихачев, Д. С. Избранные работы: в 3 т. / Д. С. Лихачев. – Л.: Худож. лит. 1987. – Т. 3. – 520 с.

101. Лосев, А. Ф. Дерзание духа / А. Ф. Лосев. – М.: Политиздат, 1988. – 366 с.

102. Лосев, А. Ф. Проблема художественного стиля / А. Ф. Лосев. – Киев: Collegium, 1994. – 285 с.

103. Лосев, А. Ф. О коммуникативном значении грамматических категорий / А. Ф. Лосев // Имя: Сочинения и переводы – СПб.: Алетейя, 1997. – 616 с.

104. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман [Электронный ресурс]. – Режим доступа: lib.misto.kiev.ua/.../LOTMAN/kinoestetika.txt. – Дата доступа: 22.06.2002.

105. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.

106. Лотман, Ю.М. Анализ поэтического текста: Структура стиха / Ю.М. Лотман. – Л.: Просвещение, 1972. – 270 с.

107. Лотман, Ю.М. О двух моделях коммуникации в системе культуры / Ю.М. Лотман // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1973. – Вып. 308. – С. 227–243.

108. Лотман, Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий: пособие для учителя / Ю. М. Лотман. – Л.: Просвещение, 1980. – 416 с.

109. Лотман, Ю. М. Двойственная природа текста (связный текст как семиотическое и коммуникативное образование) / Ю. М. Лотман // Текст и культура: Общие и частные проблемы: сб.ст. / ИЯ АН СССР. – М. : Наука, 1985. – С. 3–20.

110. Лотман, Ю. М. Фактивность и ассертивность / Ю. М. Лотман // Поэтика. История литературы. Лингвистика: сб. к 70-летию Вяч. Вс. Иванова. – М.: ОГИ, 1999. – С. 721–728.
111. Лукин, В. А. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа / В. А. Лукин. – М.: «Ось–89», 1999. – 192 с.
112. Львов, М. Р. Основы теории речи: учеб. пособие для студентов высш. пед. учеб. заведений / М. Р. Львов. – М.: Academia, 2000. – 248 с.
113. Ляхтеэнмяки, М. Лингвофилософская концепция М. М. Бахтина: о двуединой онтологии языка / М. Ляхтеэнмяки // Теоретическая и прикладная лингвистика: межвуз. сб. науч. тр. / гл. ред. В. Б. Кашкин. – Воронеж, 2002. – Вып. 3: Аспекты метакоммуникативной деятельности. – С. 61–78.
114. Макаров, В. В. Согласование в семантике и согласование в прагматике / В. В. Макаров // Мова: Семантыка, сінтактыка, прагматыка: тэз. дакл. I Міжнар. навук. канф., Мінск, 21–22 чэрв. 1994: у 3 ч. / пад рэд. М.І. Лешчанкі. – Минск: МГЛУ, 1995. – Ч. 3: Тэкст: семантыка, кампазіцыя, прагматыка. – С. 32–33.
115. Макаров, В. В. Традиции и современность: нарушенное равновесие / В. В. Макаров // Методология исследований политического дискурса: Актуальные проблемы содержательного анализа общественно-политических текстов / Белорус. гос. ун-т; под общ. ред. И.Ф. Ухвановой-Шмыговой. – Минск: БГУ, 2000. – С. 123–137.
116. Макаров, М. Л. Основы теории дискурса / М. Л. Макаров. – М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. – 280 с.
117. Макеева, М. Н. Риторика художественного текста и ее герменевтические последствия: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 / М. Н. Макеева; Твер. гос. ун-т. – Тверь, 2000. – 364 л.
118. Маслова, В. А. Феномен молчания: коммуникативные аспекты / В. А. Маслова // Форма, значение и функции единиц языка и речи: тез. докл. Междунар. науч. конф., Минск, 16–17 мая 2002 г.: в 2 ч. – Минск, 2002. – Ч. 1. – С. 47–48.
119. Михайлов, А. В. Эстетический мир Шефтсбери / А. В. Михайлов // Шефтсбери. Эстетические опыты. – М.: Искусство, 1975. – С. 7–76.
120. Міхневіч, А. Е. Дыялог і маналог / А. Е. Міхневіч // Беларуская мова: энцыклапедыя / пад рэд. А. Я. Міхневіча. – Мінск: Беларус. энцыкл., 1994. – С. 193–194.
121. Николаева, Т. М. Лингвистика текста: Современное состояние и перспективы / Т. М. Николаева // Новое в зарубежной лингвистике. – 1978. – Вып. 8. – С. 5–39.
122. Норман, Б. Ю. Грамматика говорящего / Б. Ю. Норман. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1994. – 228 с.
123. Ольшанский, Д. А. Диалогический принцип Михаила Бахтина как отражение гносеологической парадигмы русской мысли и лингвистических проблем неклассической философии / Д. А. Ольшанс-

кий [Электронный ресурс]. 2000. – Режим доступа: http://virlib.eunnet.net/sofia/01-2000/text/0110.html. – Дата доступа: 13.06.2000.

124. Онипенко, Н. К. Идея субъектной перспективы и анализ художественного текста / Н. К. Онипенко // Текст. Интертекст. Культура / Ин-т рус. яз. РАН [Электронный ресурс]. – М.: Азбуковник, 2001. – Режим доступа: http://vestnik.rsuh.ru/57/hr57.htm. – Дата доступа: 23.02.2003.

125. Отье-Ревю, Ж. Явная и конститутивная неоднородность: К проблеме другого в дискурсе / Ж. Отье-Ревю // Квадратура смысла. – М. : Прогресс, 1999. – С. 54–94.

126. Падучева, Е.В. Семантические исследования: Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива / Е. В. Падучева. – М.: Школа «Языки рус. культуры», 1996. – 464 с.

127. Паррэ, Г. Регулярности, правила и стратегии / Г. Паррэ // Язык. Наука. Философия (логико-методологический и семиотический анализ): сб. ст. / Ин-т философии, социологии и права АН Лит. ССР; отв. ред. и сост. Р. И. Павиленис. – Вильнюс, 1986. – С. 55–87.

128. Паўлоўская, Н. Ю. Катэгорыя мадальнасці ў сучаснай беларускай мове / Н. Ю. Паўлоўская. – Мінск: МГЛУ, 2001. – 206 с.

129. Переверзев, К. А. Высказывание и ситуация: Об онтологическом аспекте философии языка / К. А. Переверзев // Вопр. языкознания. – 1998. – № 5. – С. 24–51.

130. Перлина, Н. Диалог о диалоге: Бахтин – Виноградов (1924–1965) / Н. Перлина // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации / отв. ред. К. Г. Исупов. – СПб., 1995. – С. 155–157.

131. Петров, В.В. Идеи современной феноменологии и герменевтики в лингвистическом представлении знаний / В.В. Петров // Вопр. языкознания. – 1990. – № 6. – С. 102–109.

132. Пешё, М. Прописные истины. Лингвистика, семантика, философия / М. Пешё // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. Переводы с франц. и португальского. – М.: Прогресс, 1999. – С. 225–290.

133. Пищальникова, В. А. Психопоэтика / В. А. Пищальникова. – Барнаул: Изд-во АГУ, 1999. – 173 с.

134. Плеханова, Т. Ф. Текст как диалог / Т. Ф. Плеханова. – Минск : МГЛУ, 2003. – 251с. – Также: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://newsletter.iatp.by/mn1/mn1-3.htm. – Дата доступа: 15.03.2003.

135. ПЛК – Пражский лингвистический кружок: сб. ст. / сост., ред. и предисл. Н. А. Кондрашова. – М.: Прогресс, 1967. – 559 с.

136. Попович, М. В. Структура и смысл / М. В. Попович. [и др.]. – Киев: Наук. думка, 1989. – 238 с.

137. Постовалова, В. И. Язык как деятельность: Опыт интерпретации концепции В. Гумбольдта / В. И. Постовалова. – М.: Наука, 1982. – 222 с.

138. Постовалова, В. И. Мировоззренческое значение понятия «языковая картина мира» / В. И. Постовалова // Анализ знаковых систем: Ис-

тория логики и методология науки: тез. докл. – Киев: Наук. думка, 1986. – С. 31–32.

139. Потебня, А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. – М.: Искусство, 1976. – 614 с.

140. Почепцов, Г. Г. Теория коммуникации / Г. Г. Почепцов. – М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 2001. – 651 с.

141. Пропп, В. Я. Морфология волшебной сказки / В. Я. Пропп.– М.: Лабиринт, 2003. – 144 с.

142. Пульчинелли Орланди, Э. К вопросу о методе и объекте анализа дискурса / Э. Пульчинелли Орланди // Квадратура смысла. – М.: Прогресс, 1999. – С. 197–224.

143. Разинкина, Н. М. Функциональная стилистика / Н. М. Разинкина. – М.: Высш. шк., 2004. – 271 с.

144. Реформатский, А. А. Опыт анализа новеллистической композиции / А. А. Реформатский. – М., 1922. – 28 с.

145. Рикер, П. Время и рассказ / П. Рикер – М.; СПб., 2000. – Т. 2: Конфигурации в вымышленном рассказе. – 224 с.

146. Руднев, В. П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста / В. П. Руднев. – М.: Аграф, 2000. – 432 с.

147. Руднев, В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты / В. П. Руднев. – М.: Аграф, 2001. – 600 с.

148. Садецкий, А. Архитектоника слова: О дискурсивной позиции М. М. Бахтина и о проблемах передачи ее в переводе / А. Садецкий // Изв. РАН. Сер. Лит и яз. 1995. – Т. 54. – № 6. – С. 13–33.

149. Серио, П. Как читают тексты во Франции / П. Серио // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. – М.: Прогресс, 1999. – С. 12–53.

150. Свойкин, К.Б. Смысловая диалогическая конвергенция текста в научной коммуникации: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / К.Б. Свойкин; – Саранск, 1998. – 24 с.

151. СЛТ – Ахманова, О.С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – М.: Сов. энцикл., 1969. – 608 с.

152. Смирнова, Н. А. Эволюция метатекста английского романтизма: Байрон-Уайльд-Гарди-Фаулз: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.03 / Н. А. Смирнова; ИМЛИ РАН. – М., 2002. – 48 с.

153. Современный философский словарь / под общ. ред. В. Е. Кемерова. – М., Бишкек, 1996. – 863 с.

154. Соссюр, Ф. де. Заметки по общей лингвистике / Ф. де Соссюр. – М.: Прогресс, 1990. – 280 с.

155. Степанов, Г. В. Единство выражения и убеждения (автор и адресат) / Г. В. Степанов // Язык. Литература. Поэтика: сб. работ. – М.: Наука, 1988.– С. 106–124.

156. Степанов, Ю. С. Язык и метод: К современной философии языка / Ю. С. Степанов. – М.: Языки рус. культуры, 1998. – 784 с.

157. Степин, В. С. Философия науки и техники: учеб. пособие для вузов / В. С. Степин [и др.]; Ин-т «Открытое о-во». – М.: Гардарики, 1996. – 400 с.

158. Супрун, А. Е. Текстовые реминисценции как языковое явление / А. Е. Супрун // Вопр. языкознания. – 1995. – № 6. – С. 17–29.
159. Тимофеев, Л. И. Краткий словарь литературоведческих терминов / Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – М.: Просвещение, 1978. – 223 с.
160. Тодоров, Ц. Поэтика / Ц. Тодоров // Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С. 47–113.
161. Тодоров, Ц. Монолог и диалог: Якобсон и Бахтин (1997) / пер. Ю. Пухлий // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 2003. – № 1–2.
162. Томсон, К. Диалогическая поэтика Бахтина / К. Томсон // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1994. – № 1. – С. 63–69.
163. Топоров, В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст: семантика и структура.– М.: Наука, 1983. – С. 227–284.
164. Туркина, О. История и критика / О. Туркина, В. Мазин // Художественный журнал [Электронный ресурс]. – 2006. – № 50. – Режим доступа: http://www.guelman.ru/xz/xx48/xx4813.html. – Дата доступа: 12.02.08.
165. Тэн, И. Философия искусства / И. Тэн. – М.: Республика, 1996. – 352 с.
166. Тюпа, В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса / В. И. Тюпа [Электронный ресурс]. – 2000. – Режим доступа: http://libword.by.ru/Nauchnaya/Philologiya/Literaturovedenie/Tiupa_VI/Narratolog. – Дата доступа: 13.07.2002.
167. Уваров, М. С. Бинарный архетип: Эволюция идей антиномизма в истории европейской философии и культуры / М. С. Уваров [Электронный ресурс]. – Спб., 1996. – Режим доступа: http://www.philosophy.ru/library/uvarov/01/00.html. – Дата доступа: 10.07.2000.
168. Успенский, Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский. – М.: Искусство, 1970. – 225 с.
169. Успенский, Б. А. Ego Loquens: Язык и коммуникационное пространство / Б. А. Успенский. – М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2007. – 320 с.
170. Ухванова-Шмыгова, И. Ф. Дискурс-анализ как совокупность аналитических практик / И. Ф. Ухванова-Шмыгова // Методология исследований политического дискурса / Бел. гос. ун-т; под общ. ред. И. Ф. Ухвановой-Шмыговой. – Минск: Технопринт, 2002. – Вып. 3: Актуальные проблемы содержательного анализа общественно-политических текстов – С. 15–24.
171. Фуко, М. Слова и вещи / М. Фуко. – СПб. : A-cad, 1994. – 406 с.
172. Хинтикка, Я. Логико-эпистемологические исследования / Я. Хинтикка. – М. : Наука, 1980. – 447 с.
173. Чистая, С. Ф. Фактор проксемики в диалогическом измерении публицистического текста: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / С. Ф. Чистая; Минск. гос. лингв. ун-т. – Минск, 2004. – 20 с.

174. Чубай, С. А. Диалогичность современной политической рекламы: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / С. А. Чубай; Волгогр. гос. ун-т. – Волгоград, 2007. – 21 с.
175. Чудинов, А. П. Политическая лингвистика: учеб. пособие / А.П. Чудинов. – М.: Флинта; Наука, 2006. – 256 с.
176. Шеллинг, Ф. Сочинения: в 2 т. / Ф. Шеллинг. – М.: Мысль, 1987. – Т. 1.– 637 с.
177. Шефтсбери. Солилоквия, или совет автору / Шефтсбери // Эстетические опыты. – М.: Искуство, 1975. – С. 331–456.
178. Шкловский, В. Б. Тетива. О несходстве сходного / В. Б. Шкловский. – М.: Сов. писатель, 1970. – 372 с.
179. Шмелева, Т.В. Диалогичность модуса / Т.В. Шмелева // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. – 1995. – № 5. – С. 147–157.
180. Шрейдер, Ю. 2000. Культура как фактор свободы / Ю. Шрейдер // Новый мир. – 1993 – №1. – С. 242–246.
181. Щерба, Л. В. Избранные работы по русскому языку / Л. В. Щерба. – М.: Учпедгиз, 1957. – 188 с.
182. Эккерман, И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / И. П. Эккерман. – М.: Худож. лит., 1986. – 667 с.
183. Элиаде, М. Миф о вечном возвращении: Архетипы и повторяемость / М. Элиаде. – СПб.: Алетейя, 1998. – 249 с.
184. Эмерсон, К. Новый Бахтин у вас в России и у нас в Америке / К. Эмерсон // The Seventh International Bakhtin Conference: in 2 vol. – Moscow, 1995. Vol. 2.– P. 327.
185. Энгельштейн, Л. Повсюду «Культура»: о новейших интерпретациях русской истории XIX–XX веков / Л. Энгельштейн // Новая русская книга. – 2001. – № 3-4. – С. 107–122.
186. Якобсон, Р. Лингвистика и поэтика / Р. Якобсон // Структурализм: «за» и «против». – М. : Прогресс, 1975. – С. 193 – 228.
187. Якобсон, Р. О. Речевая коммуникация: Язык в отношении к другим системам коммуникации / Р. О. Якобсон // Избранные работы. – М.: Прогресс, 1985. – С. 306–330.
188. Якобсон, Р. Работы по поэтике: переводы / Р. О. Якобсон; сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. – М.: Прогресс, 1987. – 464 с.
189. Якобсон, Р. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений / Р. О. Якобсон // Теория метафоры: сб. / вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; общ. ред. Н. Д. Арутюновой, М. А. Журинской. – М.: Прогресс, 1990. – С. 110–132.
190. Якубинский, Л. П. О диалогической речи / Л. П. Якубинский // Язык и его функционирование: избр. работы. – М., 1986. – С. 17–58.
191. Allen, G.A. Walt Whitman: The Search for a “Democratic” Structure / G.A. Allen // Discussions of Poetry: Form and Structure. – Boston: Ed. Francis Murphy, 1965. – P. 310 – 325.
192. Alford D.K.H. A Hidden Cycle in the History of Linguistics / D.K.H. Alford // Phoenix [Electronic resource]. – 1980. – Vol. 4, № 1. –

Mode of access: www.sunflower.com/~dewatson/dma-2.htm. – Date of access: 21.12.1999.

193. Banfield, A. Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction / A. Banfield. – Boston: Routledge & Kegan Paul, 1982. – 340 p.

194. Bohm, D. On Dialogue / D. Bohm / ed. Lee Nichol. – London: Routledge, 1997. – 160 p.

195. Booth, W. The Rhetoric of Fiction / W. Booth. – 2nd ed. – Chicago; London.: The Univ. of Chicago Press, 1983. – 553 p.

196. Busch, R. Bakhtin's "Problemy tvorchestva Dostoevskogo" and V. V. Vinogradov's "O khudozhestvennoi proze" – A Dialogic Relationship / R. Busch // Social Discourse. – 1990. – Vol. 3. – № 1–2. – P. 311–324.

197. Chafe, W. Discourse, Consciousness, and Time: The Flow and Displacement of Conscious Experience in Speaking and Writing / W. Chafe. – Chicago: Univ. of Chicago Press, 1994. – 327 p.

198. Chatman, S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film / S. Chatman. – London: Cornell Univ. Press, 1993. – 277 p.

199. Craig, R. T. Communication / R. T. Craig // Encyclopedia of Rhetoric. / ed. T.O. Sloane. – N. Y.: Oxford Univ. Press, 2001.– P. 125–137.

200. Dewey, J. Experience and Education / J. Dewey. – N. Y.: Macmillan, 1933. (Reprint ed. 1997) – 96 p.

201. Dickson, D. Chronotopic Innovation: The Dialogic Constitution of Experience in Bakhtin and Ralph Waldo Emerson / D. Dickson // Two Guest Lectures at the Bakhtin Centre in Sheffield. 31 Oct.; 14 Nov. 2000 // The On-line resources of the Bakhtin Centre.

202. Dijk, T.A. van. Discourse and Literature: New Approaches to the Analysis of Literary Genres / Dijk T.A. van. – Amsterdam: John Benjamins, 1985. – 245 p.

203. Dijk, T. A. van. Discourse as Structure and Process. Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction / T.A. van Dijk. – London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications, 1997. – Vol. 1. – P. 63–111.

204. Doležel, L. O stylu moderni ceske prozy / L. Doležel.– Praha, 1960.–128 p.

205. Doležel, L. Narrative Modes in Czech Literature / L. Doležel. – Toronto, 1973. – 161 p.

206. Donaldson, T. Addressing User Misconceptions within a Goal-oriented, Turn-taking Framework in Dialogue / T. Donaldson, R. Cohen // AAAI – 1996. – Workshop: Detecting, Repairing and Preventing Human-Machine Miscommunication. – Portland, 1996. – P. 98 –101.

207. Duchan, J.F. Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective / J.F. Duchan, G.A. Bruder, L.E. Hewitt. – Hillsdale: Laurence Erlbaum Associates, 1995. – 522 p.

208. Eco, U. The Open Work / U. Eco. – Cambridge; Massachusetts: Harvard Univ. Press, 1989. – 320 p.

209. Emerson, C. The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin / C. Emerson. – Princeton; New Jersey: Princeton Univ. Press, 1997. – 295 p.

210. Fairclough, N.L. Critical Discourse Analysis. The Critical Study of Language / N.L. Fairclough – London: Longman, 1995. – 265 p.
211. Fludernik, M. Contexts, the Reporting of Speech and Thought Acts / M. Fludernik // The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness / M. Fludernik. – N. Y.: Routledge, 1993. – P. 24–71.
212. Fowler, R. Language and Control / R. Fowler [et al.]. – London: Routledge & Kegan Paul, 1979. – 224 p.
213. Fowler, R. Literature as Social Discourse / R. Fowler. – Bloomington: Indiana Univ. Press, 1981. – 215 p.
214. Gordon, J. Dialectic, Dialogue, and Transformation of the Self / J. Gordon // Philosophy and Rhetoric. – 1996, 29. – № 3. – P. 259–278.
215. Gordon, I. The Movement of English Prose / Gordon I. – London: Longmans, 1966. – 182 p.
216. Grace, G. The Linguistic Construction of Reality / G. Grace. – London: Croom Helm, 1987. – 152 p.
217. Gregory, M. Meta-functions: Aspects of Their Development, Status and Use in Systemic Linguistics / M. Gregory // New Developments in Systemic Linguistics: Theory and Descention / ed. Halliday and Fawcett. – 1994. – P. 94–106.
218. Gumperz, J. Discourse Strategies / J. Gumperz. – Cambridge: Cambridge Univ. Press. 1982. – 240 p.
219. Habermas, J. Moral Consciousness and Communicative Action / J. Habermas. – Cambridge: Polity Press, 1989. – 225 p.
220. Halliday, M.A.K. Text as Semantic Choice in Social Contexts / M.A.K. Halliday // Grammars and Descriptions: Studies in Text Theory and Text Analysis / eds. T.A. van Dijk, J.S. Petofi. – N. Y.: Walter de Gruyter, 1977. – P. 176–225.
221. Halliday, M.A.K. Towards a Language-based Theory of Learning / M.A.K. Halliday // Linguistics and Education. – 1993. – № 5. – P. 93–116.
222. Hermans, H.J.M. The Dialogical Self: Meaning as Movement / H.J.M. Hermans, H.J.G. Kempen. – San Diego: Academic P, 1993. – 195 p.
223. Hermans, Hubert J.M. Three Misunderstandings About Dialogicality: The Deeply Rooted Persistence of Cartesian Thinking / Hubert J. M. Hermans // Polish Quarterly of Developmental Psychology. – 1997. – Vol. 3, No. 2. – P. 109–114.
224. Hitchcock, P. Dialogics of the Oppressed / P.Hitchcock. – Minneapolis; London: Univ. of Minnesota Press, 1993. – 243 p.
225. Holquist, M. Answering as Authoring: Mikhail Bakhtin's Translinguistics / M. Holquist // Critical Inquiry. – 1983. – № 10 (2). – P. 307–319.
226. Holquist, M. Dialogism: Bakhtin and his World / M. Holquist – London; N.Y.: Routledge, 1990. – 204 p.
227. Humboldt, W. von. On Language: The Diversity of Human Language-Structure and its Influence on the Mental Development of Mankind / W. von Humboldt. – Cambridge: CUP, 1988. – 340 p.
228. Ivanov, V.V. Growth of the Theoretical Framework of Modern Linguistics / V.V. Ivanov // Current Trends in Linguistics. – 1974. – № 12. – P. 835–861.

229. Ivanov, V.V. Bakhtin's Theory of Language from the Standpoint of Modern Linguistics / V.V. Ivanov [Electronic resource]. – 1999 – Mode of access: http://web.grinell.edu/Cent.Humanities/ivanov.pdf. – Date of access: 21.01.2000.
230. Johnstone, B. Discourse Analysis / B. Johnstone – Blackwell Publishers, 2002. – 269 p.
231. Kurzon, D. Discourse of Silence / D. Kurzon. – Amsterdam: John Benjamins, 1997.– 163 p.
232. Lakoff, R. Talking Power: The Politics of Language / R. Lakoff. – N. Y.: Basic Books, 1990. – 324 p.
233. Lambert, L. A Tripartite Plan-based Model of Dialogue / L. Lambert, S. Carberry // Proc. 29th Annual Meeting of ACL. – Berkeley: CA, 1991. – P. 47–54.
234. Leblans, A. The Role of the Outsider in Carnival and Genre Theory: Foucault Versus Bakhtin / A. Leblans // ed. J. Crafton. Selected Essays from the International Conference on the Outsider, 1988. – P. 23–29.
235. Linell, Per. Approaching Dialogue: Talk, Interaction and Contexts in Dialogical Perspectives. John Benjamins Pub. Co, 2001. – 322 p.
236. Macovski, M. Introduction. Textual Voices, Vocative Texts: Dialogue, Linguistics, and Critical Discourse / M. Macovski // Dialogue & Critical Discourse: Language, Culture, Critical Theory / ed. M. Macovski – NY; Oxford: Oxford Univ. Press, 1997. – P. 3–28.
237. Malinowski, B. Phatic Communication / B. Malinowski // Communication in Face-to-face Interaction. – Harmondsworth, 1972.– P. 146–152.
238. Maltzev, V.A. An Introduction to Linguistic Poetics / V.A. Maltzev. – Minsk: Vysheishaia shkola, 1980. – 240 p.
239. Markova, I. Dialogical Models and Reference / I. Markova // Polish Quarterly of Developmental Psychology. – 1997. – Vol. 3, No. 2. – P. 137–144.
240. Martinez-Bonati, F. Fictive Discourse and the Structure of Literature: A Phenomenological Approach / F. Martinez-Bonati. – Ithaca; London: Cornell Univ. Press, 1981. – 176 p.
241. Mead, G.H. Mind, Self, and Society: From the standpoint of a social behaviorist / G. H. Mead. – Chicago: Univ. of Chicago Press, 1967.– 401 p.
242. Morson, G.S. Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics / G.S. Morson, C. Emerson – Stanford, Calif.: Stanford Univ. Press, 1990. – 530 p.
243. Palmer, F.R. Mood and Modality / F.R .Palmer. – 2nd ed. – Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2001. – 236 p.
244. Perlina, N. Bakhtin and Buber: Problems of Dialogic Imagination / N. Perlina // Studies in Twentieth Century Literature. – 1984. – № 9.1. – P. 13–28.
245. Pearce, L. Reading Dialogics: Interrogating Texts / L. Pearce. – London: Arnold, 1994. – 224 p.
246. Pike: Talk, Thought, and Thing [Electronic resource]. – 1992. – Mode of access: – www.sil.org/klp/TTT/chapter4.html. – Date of access: 26.10.2001.

247. Ponzio, A. Introduction / A. Ponzio // Michail M.Bachtin. Problemi dell'opera di Dostoevskij [Electronic resource]. – Modugno, Bari: Edizioni dal Sud, 1997. –Mode of access: www.shef.ac.uk/uni/academic/A-C/bakh/ponzio.html. – Date of access: 18.11.1999.

248. Pratt, M.L. Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse / M.L. Pratt. – Bloomington; London: Indiana Univ. Press, 1977. – 236 p.

249. Prince, G. Narrative Studies and Narrative Genres / G. Prince // Poetics Today. – – 1990. – № 11.2. – P. 271–282.

250. Riffaterre, M. Fictional Truth / M. Riffaterre. – Baltimore, London: The Johns Hopkins Univ. Press, 1990. – 137p.

251. Schiffrin, D. Approaches to Discourse / D. Schiffrin. – Oxford: Blackwell, 1994. – 470 p.

252. Schiffrin, D. Discourse Markers: Language, meaning and context / D. Schiffrin // The Handbook of Discourse Analysis. / eds. D. Schiffrin, D. Tannen, H. Hamilton – Malden, Mass: Blackwell, 2001. – P. 54–75.

253. Schultz, E. A. Dialogue at the Margins: Whorf, Bakhtin, and Linguistic Relativity / E.A.Schultz. – Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1990. – 178 p.

254. Scholes, R. Semiotics and Interpretation / R. Scholes. – New Haven; London: Yale Univ. Press, 1982. – 161 p.

255. Searle, J. R. Conversation Reconsidered / J.R. Searle // Searle on Conversation – J.R. Searle [et al.].– Amsterdam: John Benjamins Publ. Cie., 1992.– P. 7–29.

256. Segal, E. M. Deixis in Short Fiction: The Contribution of Deictic Shift Theory to Reader Experience of Literary Fiction / E.M. Segal // Telling Tales: Perspectives on the Short Story / ed. B. Lounsberry – Westport, CT: Greenwood Press. 1997. – P. 283–294.

257. Straus, R. A. The Theoretical Frame of Symbolic Interactionism: A Contextualist, Social Science / R.A. Straus [Electronic resource]. – 1997. – Mode of Access: http://www.iuj.ac.jp/media/Stokes/meta-a29.htm – Date of access: 10.03.2001.

258. Sullivan, F. J. Critical Theory and Systemic Linguistics: Textualizing the Contact Zone / F. J. Sullivan // JAC. – 1995. – № 15(3) – P. 411–434.

259. Todorov, Tz. Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle / Tz. Todorov. – Minneapolis; London: Univ. of Minnesota Press, 1984. – 132 p.

260. Todorov, Tz. The Conquest of America: The Question of the Other / Tz. Todorov. – N.Y. : Harper Perennial, 1992. – 254 p.

261. Traum, D. R. Conversation Acts in Task-oriented Spoken Dialogue / D. R. Traum, E. A. Hinkelman // Computational Intelligence. – 1992. – № 8(3). – P. 575–599.

262. Turner, M. Conceptual Integration and Formal Expression / M. Turner, G. Fauconnier // Metaphor and Symbolic Activity. – 1995. – № 10. – P. 183–203.

263. Turner, M. The Literary Mind / M. Turner.– N. Y.: Oxford Univ. Press, 1996. – 187 p.

264. Walton, D. Commitment, Types of Dialogue, and Fallacies / D. Walton // Informal Logic. XIV. Spring &Fall, 1993. – № 2–3, – P. 93–103.

265. Wertsch, J. V. Beyond Vygotsky: Bakhtin's Contribution / J.V. Wertsch // Voices of the Mind: A Sociocultural Approach to Mediated Action. – Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 1991. – P. 48–66.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Aldington, R. Death of a Hero / R. Aldington. – Moscow: Progress Publishers, 1958.
2. Austen, J. Pride and Prejudice / J. Austen. – Moscow: Progress Publishers, 1961.
3. Austen, J. Mansfield Park /J. Austen. – Koln: Konemann, 1997.
4. Bronte, Ch. Jane Eyre / Ch. Bronte. – London: Panther Books, 1956.
5. Bronte, E. Wuthering Heights / E. Bronte. – Moscow: Progress Publishers, 1963.
6. Butler, S. The Way of All Flesh / S. Butler. – London, 1936.
7. Conrad, J. Nostromo / J. Conrad. – London, 1957.
8. Cronin, A. The Citadel / A. Cronin. – Moscow: Progress Publishers, 1963.
9. Dickens, Ch. Bleak House / Ch. Dickens. – Moscow: Progress Publishers, 1959.
10. Dickens, Ch. Christmas Books / Ch. Dickens. – London, 1910.
11. Dickens, Ch. The Old Curiosity Shop / Ch. Dickens. – Moscow: Progress Publishers, 1952.
12. Dickens, Ch. The Posthumous Papers of the Pickwick Club / Ch. Dickens. – Moscow: Progress Publishers, 1959.
13. Dickens, Ch. The Adventures of Oliver Twist / Ch. Dickens. – Moscow: Progress Publishers, 1953.
14. Dickens, Ch. Little Dorrit / Ch. Dickens. – London, 1953.
15. Dickens, Ch. Hard Times / Ch. Dickens. – Moscow: Progress Publishers, 1952.
16. Dickens, Ch. Dombey and Son / Ch. Dickens. – Moscow: Progress Publishers, 1955.
17. Dickens, Ch. American Notes / Ch. Dickens. – Moscow: Progress Publishers, 1950.
18. Eliot, G. The Mill on the Floss / G. Eliot. – Moscow: Progress Publishers, 1958.
19. Fielding, H. The Adventures of Tom Jones, a Foundling / H. Fielding. – N. Y., 1936.
20. Fielding, H. The Adventures of Joseph Andrews / H. Fielding. – London, 1953.
21. Fitzgerald, S. F. The Great Gatsby / S. F. Fitzgerald. – Kiev: Dnipro Publishers, 1980.
22. Fowles, J. The French Leutenant's Woman / J. Fowles. – London: Penguin Books Ltd., 1981.

23. Fowles, J. The Collector / J. Fowles. – N. Y.: Bantam Doubleday Dell Publishing Group, Inc., 1980.

24. Frost, R. Fire and Ice / R. Frost // An Anthology of English and American Verse. - Moscow: Progress Publishers, 1972. – P. 508.

25. Galsworthy, J. The Man of Property / J. Galsworthy. – N.Y., 1948.

26. Galsworthy, J. Timber / J. Galsworthy [Electronic resource]. – 2003. – Mode of access: http://www.HorrorMasters.com

27. Gaskell, E. Mary Barton / E. Gaskell. – Moscow: Progress Publishers, 1956.

28. Golding, W. Lord of the Flies / W. Golding. – London, 1961.

29. Golding, W. The Spire / W. Golding. – London, 1964.

30. Green, G. The Comedians / G. Green. – London, 1966.

31. Green, G. A Burnt-Out Case / G. Green. – London: Penguin Books, 1968.

32. Green G. The Ministry of Fear / G. Green. – London: Penguin Books, 1963.

33. Hardy, Th. Desperate Remedies / Th. Hardy. – N.Y.; London, 1896.

34. Hardy, Th. Jude the Obscure / Th. Hardy. – Moscow: Progress Publishers, 1959.

35. Huxley, A. Crome Yellow / A. Huxley. – London: Penguin Books, 1969.

36. Ishiguro, K. The Remains of the Day / K. Ishiguro. – London-Boston: Faber & Faber, 1989.

37. Kipling, R. If - / R. Kipling // An Anthology of English and American Verse. - Moscow: Progress Publishers, 1972. – P. 351-352.

38. Lindsay, J. Masks and Faces / J. Lindsay. – London, 1963.

39. Maugham, S. The Moon and Sixpence / S. Maugham. – Moscow: Progress Publishers, 1969.

40. Maugham, S. The Painted Veil / S. Maugham. – London, 1925.

41. Maugham, S. Of Human Bondage / S. Maugham. – N.Y., 1943.

42. Maugham, S. A Man with a Conscience / S. Maugham // Rain and Other Short Stories. – Moscow: Progress Publishers, 1977. – P. 274–303.

43. Maugham, S. The Lotus Eater / S. Maugham // Rain and Other Short Stories. – Moscow: Progress Publishers, 1977. – P. 219–241.

44. Maugham, S. The Verger / S. Maugham // Rain and Other Short Stories. – Moscow: Progress Publishers, 1977. – P. 304–314.

45. Maugham, S. The Lion's Skin / S. Maugham // Rain and Other Short Stories. – Moscow: Progress Publishers, 1977. – P. 129-164.

46. Maugham, S. Salvatore / S. Maugham // Read, Think, Discuss: учебно-метод. пособие / сост. П.А. Эльман [и др.] В 2 ч. Ч. 1. – Мн.: МГЛУ, 2006. – С. 15-20.

47. Maugham, S. The Ant and the Grasshopper / S. Maugham [Electronic resource]. – Mode of access: http://www.youtube.com/watch?v=bTEDudi8PH8.

48. Maugham, S. Mr. Know-All / S. Maugham [Electronic resource]. – Mode of access: http://www.is.wayne.edu/mnissani/world/Mr%20Know-All.htm.

49. Meredith, G. The Egoist / G. Meredith. – Moscow: Progress Publishers, 1962.
50. Murdock, I. The Sandcastle / I. Murdock. – London, 1957.
51. Murdock, I. Under the Net / I. Murdock. – London: Penguin Books, 1967.
52. Thackeray, W. M. Vanity Fair / W. M. Thackeray. – Moscow: Progress Publishers, 1951.
53. Salinger, J. D. The Catcher in the Rye / J. D. Salinger. – Moscow: Progress Publishers, 1968.
54. Saroyan, W. War and Peace / W. Saroyan // Selected Stories. – Moscow: Progress Publishers, 1975.
55. Sterne, L. The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman / L. Sterne. – N.Y., 1957.
56. Waugh, E. The Loved One / E. Waugh. – Boston, 1948.
57. Wells, H. Ann Veronica / H. Wells. – London, 1943.
58. Wilde, O. The Picture of Dorian Gray / O. Wilde. – Moscow: Progress Publishers, 1959.
59. Woolf, V. The Legacy/ V. Woolf // English Short Stories of the 20^{th} Century. – Moscow: Raduga Publishers, 1988.
60. Толстой, Л. Н. Собрание сочинений: в 22 т. / Л. Н. Толстой. – М.: Худож. лит., 1979. – Т. 4: Война и мир (1-й том романа) / коммент. Н. М. Фортунатова.
61. Толстой, Л. Н. Собрание сочинений: в 22 т. / Л. Н. Толстой. – М.: Худож. лит., 1980. – Т. 4: Война и мир (2-й том романа) / коммент. Н. М. Фортунатова.

Приложение

1. Дневник – это «*было единственное, чем они не делились, когда она была жива. Но ему и в голову не приходило, что он переживет ее*».

(Вулф)

2. *«Сэр Питт, по собственному его заявлению, никого из них в медный грош не ставил. Он обладал своей красавицей Розой,* ***– а что еще может потребоваться человеку, чтобы жить в свое удовольствие?*** *Он только и знал, что напиваться каждый вечер, иногда поколачивая красавицу Розу,...»*

(Теккерей)

3. *Тетя Энн вспомнила отца Джун, молодого Джолиона, который ушел к той иностранке.* ***Ах!*** *Какой это был* ***удар*** *для его отца, для них всех!* ***Мальчик подавал такие надежды!*** *Какой* ***удар!*** *Хотя, к счастью, все обошлось без особенной огласки, потому что жена Джо не потребовала развода. Давно это было! А когда шесть лет назад мать Джун умерла, молодой Джолион женился на той женщине, и теперь у них, говорят, двое детей. И все-таки он утратил право присутствовать здесь, он украл у нее, у тети Энн, полноту чувства гордости за семью, отнял принадлежавшую ей когда-то радость видеть и целовать племянника, которым она так гордилась, который* ***подавал такие надежды!*** *Память об этой обиде, нанесенной столько лет назад, отозвалась горечью в ее* ***упрямом старом сердце****.*

(Голсуорси)

4.

Если –

(Р. Киплинг)

Владей собой среди толпы смятенной,
Тебя клянущей за смятенье всех,
Верь сам в себя, наперекор вселенной,
И маловерным отпусти их грех;
Пусть час не пробил, жди, не уставая,
Пусть лгут лжецы, не снисходи до них;
Умей прощать и не кажись, прощая,
Великодушней и мудрей других.

Умей мечтать, не став рабом мечтанья,
И мыслить, мысли не обожествив;
Равно встречай успех и поруганье,

Не забывая, что их голос лжив;
Останься тих, когда твое же слово
Калечит плут, чтоб уловлять глупцов,
Когда вся жизнь разрушена, и снова
Ты должен все воссоздавать с основ.

Умей поставить, в радостной надежде,
На карту все, что накопил с трудом,
Все проиграть и нищим стать, как прежде,
И никогда не пожалеть о том;
Умей принудить сердце, нервы, тело
Тебе служить, когда в твоей груди
Уже давно все пусто, все сгорело,
И только Воля говорит: «Иди!»

Останься прост, беседуя с царями,
Останься честен, говоря с толпой;
Будь прям и тверд с врагами и с друзьями,
Пусть все, в свой час, считаются с тобой;
Наполни смыслом каждое мгновенье,
Часов и дней неумолимый бег, –
Тогда весь мир ты примешь, как владенье,
Тогда, мой сын, ты будешь Человек!

Перевод М. Лозинского

5. *Как человек, предающийся пороку, пока тот не схватит его мертвой хваткой и не превратит в покорного раба, он лгал так долго, что сам поверил в собственную ложь. Боб Форестьер много лет притворялся джентльменом и наконец, забыв, что это фикция, оказался перед необходимостью поступить так, как по соображениям его тупого, косного ума должен поступать джентльмен. Уже не сознавая разницы между подлинным и мнимым, он пожертвовал жизнью во имя ложного героизма.*

(Моэм)

6. *Внушительную треуголку* ***заменила*** *скромная круглая шляпа.*

Мистер Бамбл больше не ***был*** *приходским бидлом.*

Есть *такие должности, которые независимо от более существенных благ, с ними связанных,* ***обретают*** *особую ценность и значительность от сюртуков и жилетов, им присвоенных. У фельдмаршала* ***есть*** *мундир; у епископа – шелковая ряса; у адвоката – шелковая мантия; у приходского бидла – треуголка.* ***Отнимите*** *у епископа его рясу или у приходского бидла – его*

треуголку и галуны — ***кем будут они тогда? Людьми****. Обыкновенными людьми! Иной раз достоинство и даже святость* ***зависят*** *от сюртука и жилета больше, чем кое-кто* ***полагает.***

(Диккенс)

7. *Потом его мысли переключились на Мисс Картер, <...> и тут же пришла мысль, а не она ли, Мисс Картер, так повлияла на него, что в нем вдруг всколыхнулись силы, возродилась вера в свои возможности? Некоторое время он размышлял над этой загадкой. Эксцентричные индивиды, наконец сделал он вывод, полезны людям, руководствующимся в жизни сводом условностей; полезны хотя бы тем, что открывают этим последним некие новые горизонты окружающего мира, из которых и рождается чувство свободы.* ***В конце концов, поучительней и не придумаешь, чем посмотреть на все как бы глазами другого человека.***

(Мердок)

8. *Он и ненавистью своей гордился.* ***Всегда быть правым, всегда идти напролом, ни в чем не сомневаясь, — разве не с помощью этих великих качеств тупость управляет миром?***

(Теккерей)

9. *...мистер Уильям Доббин забился в самый дальний сарай на школьном дворе, где и провел половину праздничного дня в глубокой тоске и унынии.* ***Кто из нас не помнит таких часов горькой-горькой детской печали? Кто так чувствует несправедливость, кто весь сжимается от пренебрежения, кто с такой болезненной остротой воспринимает всякую обиду и с такой пылкой признательностью отвечает на ласку, как не великодушный мальчик? И сколько таких благородных душ вы коверкаете, уродуете, обрекаете на муки из-за слабых успехов в арифметике или убогой латыни.***

(Теккерей)

10. *Вопреки мнению римского сатирика, отрицающего божественность* ***Фортуны****, и такому же мнению* ***Сенеки, Цицерон****, который был, я думаю, умнее их обоих, держится прямо противоположного взгляда. И точно, в жизни бывают такие странные и необъяснимые случаи, что для создания их требуются некое сверхчеловеческое искусство и прозорливость.*

(Фильдинг)

11. *В шедевре* ***Аристотеля*** *сказано, что «когда человек думает о чем-нибудь прошедшем, — он опускает глаза в землю; — но когда он думает о будущем, то поднимает их к небу».*

Дядя Тоби, надо полагать, не думал ни о том, ни о другом, — потому что взор его направлен был горизонтально.

(Стерн)

12. *День выдался* ***знойный — вечер настал восхитительный —*** *вино было* ***отменное —*** *бургундский холм, его производящий, страшил крутизной — приманчивая ветвь над дверью* ***прохладного*** *домика, стоявшего у самой подошвы, покачивалась* ***в полной гармонии с чувствами*** *- ветерок, играя листьями, отчетливо шептал:* ***«Войди, — войди, томимый жаждой погонщик, — войди сюда!»***

(Стерн)

13. ***О Любовь****, какие чудовищные шутки ты шутишь со своими приверженцами обоего пола! Как ты их обманываешь и как заставляешь их обманывать самих себя! Их безумства тебе в усладу! Их воздыхания тебя смешат. Их терзания — твое веселье!*

(Фильдинг)

14.

Глава XIII

Отсюда ясно, что бы ваши преподобия и ваши милости ни говорили об этом (я не говорю думали, ибо всякий, кто вообще думает, думает почти одинаково как об этом, так и о других предметах), — ясно, что ***любовь*** *(по крайней мере, если определять ее в алфавитном порядке) есть, несомненно, одно из самых*

А житирующих,
Б еспокоящих,
В олнующих,
Г орячащих,
Д ьявольских дел в жизни — она самая
Е рническая,
Ж гучая,
З анозистая (на И сказать нечего),
К апризная,
Л ирическая из всех человеческих страстей; в то же время она самая
М аловерная,
Н адоедливая,
О путывающая,
П роказливая,
С уматошная,
Р аспотешная (хотя, в скобках замечу, Р должно стоять перед С).

Короче говоря, природу ее лучше всего схватил мой отец, сказав однажды дяде Тоби в заключение длинного рассуждения на эту тему: «Вы не в состоянии связать о ней двух мыслей, братец Тоби, без гипаллага».

(Стерн)

15. ***Экономисты утилитаристского толка, мертвецы во образе школьных учителей, чиновники из ведомства фактов, изящные и потасканные маловеры, крикливые проповедники убогих затрепанных догм*** *– нищих вы всегда имеете с собой. Пока не поздно, взлелейте в них сокровища воображения и любви, дабы они могли скрасить свою жизнь, так сильно нуждающуюся в красоте; не то в день вашей полной победы, когда романтика безвозвратно будет изгнана из их душ и они останутся лицом к лицу с ничем не прикрытым бытием,* ***живая действительность обернется волком и расправится с вами.***

(Диккенс)

16. *Какой вес придает любой старой даме подобный вклад у банкира! С какой нежностью* ***мы*** *взираем на ее слабости, если она* ***наша*** *родственница* ***(дай бог каждому нашему читателю десяток таких!),*** *какой милой и доброй старушкой* ***мы*** *ее считаем!... Как* ***мы****, осчастливленные ее приездом, ищем случая оповестить всех друзей о том положении, какое она занимает в свете!*

(Теккерей)

17. *...**не оскорбляй** лучших чувств **Общества**, **не оскорбляй** лучших чувств **Церкви**. Преимущества **незыблемого семейного очага** слишком очевидны, слишком осязаемы, они исчисляются **реальными вещами**; **статус-кво** – дело верное. Ломка **семьи** – в лучшем случае опасный эксперимент, и к тому же весьма эгоистичный. Вот какие выводы может выставить защита, и молодой Джолион вздохнул.*

(Голсуорси)

18. *Она мысленно вернулась к спектаклям их детства. Готовились ли мы к фальшивым маскам взрослой жизни, которые мы бы надели в свое время? Или мы использовали эти маски в преждевременном усилии выставить напоказ то, что находилось за ними?* ***Маска может быть беспощадным разоблачением того, что лицо пытается скрыть. Лицо само – превосходная маска****.*

(Линдсей)

19. *Миссис Уинтерборн-старшую это привело в неописуемую ярость. Экий дурацкий бюрократизм! – возмущалась она. Да разве ее сыночек не принадлежит ей, матери? Не она ли носила его под сердцем и тем самым до конца своего земного существования обрела право владеть безраздельно им самим и всем, что ему принадлежало?* ***Да разве может женщина, кто бы она ни была, занять в мыслях и в сердце мужчины такое же место, как его родная мать?!***

(Олдингтон)

20. *Слабый ветерок шевелил длинные листья, зубчатые, как клавиатура рояля; ветер вдавливал клавиши по две и по три в ряд, словно по ним ударяла невидимая рука.* ***Зачем я здесь?*** *Я здесь потому, что получил открытку с пейзажем от матери, открытку, которая легко могла до меня не дойти, – на это было больше шансов, чем в любой азартной игре.* ***Есть люди, которые в силу своего рождения неразрывно привязаны к какой-нибудь стране; даже покинув ее, они чувствуют с ней связь. Некоторые люди привязаны к своему краю, к округе, к деревне,*** *но я не чувствовал никакой связи с той сотней квадратных километров вокруг садов и бульваров Монте-Карло, этого города временных жильцов.* ***Более прочные узы связывали меня с этой нищенской страной террора, куда меня занес случай****.*

(Грин)

21. *Мне думается, что есть люди, которые родились* ***не там, где им следовало родиться.*** *Случайность забросила их в тот или иной* ***край****, но они всю жизнь мучаются тоской по* ***неведомой отчизне****. Они* ***чужие в родных местах, и тенистые аллеи, знакомые им с детства, равно как и людные улицы, на которых они играли, остаются для них лишь станцией на пути. Чужаками*** *живут они среди родичей; чужаками остаются в* ***родных краях****. Может быть, эта отчужденность и толкает их вдаль, на поиски* ***чего-то постоянного****, чего-то, что сможет привязать их к себе. Может быть, какой-то глубоко скрытый атавизм гонит этих вечных странников в края, оставленные их предками давно-давно, в доисторические времена. Случается, что человек вдруг ступает на* ***ту землю, к которой он привязан таинственными узами.*** *Вот наконец* ***дом,*** *который он искал, его тянет осесть среди природы, ранее им не виданной, среди людей, ранее не знаемых, с такой силой, точно это и* ***есть его отчизна****. Здесь, и только здесь, он находит* ***покой****.*

(Моэм)

22. *Все обходятся со мной плохо,* ***решила*** *эта юная мизантропка.* ***Мы, однако, уверены, что особы, с которыми все обходятся плохо, полностью заслуживают такого обращения. Мир – это зеркало, и он возвращает каждому его собственное изображение.*** *Нахмурьтесь – и он в свою очередь кисло* ***взглянет*** *на вас; засмейтесь ему и вместе с ним – и он* ***станет*** *вашим веселым, милым товарищем; а потому пусть молодые люди выбирают, что им больше по вкусу.*

(Теккерей)

23. *Казалось, в душе* ***ее*** *спорили двое, и этот печальный, исполненный отчаяния спор шел между той, какою* ***она*** *была, и той, какою стала. Той, какою* ***она*** *была день или даже час тому назад, и той, какою стала теперь. Каждому из* ***нас*** *довелось испытать, как порою несколько минут в длинной череде месяцев и лет, именуемой жизнью, вдруг по-новому осветят прошедшее и будущее, заставят увидеть всю суетность или преступность* ***наших*** *деяний и так изменят* ***нашу*** *точку зрения, что* ***мы*** *с отвращением взираем на то, чего прежде желали. Несколько минут могут изменить весь образ жизни человека, поставить перед ним совсем другие цели и совсем по-иному направить его стремления.*

(Гаскелл)

24. *Быть может, в эту бессонную ночь перед мысленным взором старика проходила вся* ***его*** *жизнь: молодость с ее борьбой и надеждами, успех и богатство в зрелом возрасте, страшная катастрофа, постигшая* ***его*** *на склоне лет, и нынешнее* ***его*** *беспомощное положение. ... Что,* ***по-вашему****, лучше, брат* ***мой*** *читатель: умереть преуспевающим и знаменитым или бедным и отчаявшимся?*

(Теккерей)

25. *Итак, Джоз любил хорошенько поспать, прикрыв лицо индийским платком, а потом прочитывал известия из Англии и всю, от слова до слова, замечательную газету «Галиньяни»* ***(да почиют на основателях и владельцах этого пиратского листка благословения всех англичан, когда-либо побывавших за границей!)****. Но бодрствовал Джоз или спал, друзья его легко обходились и без него.*

(Теккерей)

26. *О* ***Тимон, Тимон****, почему не дано мне твое красноречие! Кто осмелится, – где тот зрелый муж, что, не покривив ду-*

*шой, осмелится встать и сказать......? **Не дайте** мне сойти с ума, **о боги, не дайте** мне сойти с ума.*

(Олдингтон)

27. ***Параллельные прямые линии**, подумал Денис, **встречаются только в бесконечности.** Он мог вечно говорить о волшебных снах, а она бесконечно – о метеорологии. **А кто-нибудь когда-либо шел на контакт с другим? Мы все – параллельные прямые линии**. Дженни была только немного более параллельной, чем большинство.*

(Хаксли)

28. *Умнее ли **мы**, чем наши предки? Что за тема для британской прессы или для этих трех мушкетеров с их дешевой дурацкой славой, завоеванной в избитых спорах по истрепанным поводам,– для **Шоу, Честертона и Беллока**! **Шоу –** да, перед этим пуританским **Бомарше** можно почтительно снять шляпу, но остальные! К богине Скуке, воспетой **Александром Попом**, возносятся стоны бриттов. Кто избавит нас от римско-католической тоски?*

(Олдингтон)

29. *Когда **нам** надоедает вдыхать аромат цветка и не хочется больше держать в руке, мы его бросаем. Но молодая женщина – не просто цветок, это драгоценная роза, и ее нельзя безнаказанно от себя отбросить. Ибо за нами по пятам следует чудовище, именуемое мужчиной. **Всякий**, кто притронется к этой покинутой и, казалось бы, ненужной вам вещи, воспринимается **нами** как похититель. Так было с Летицией, и теперь **он** испытывал такое же чувство, но только гораздо более сильное, ибо Кларино очарование было во много раз сильнее бледных чар его подруги детства.*

(Мередит)

30. *А тепеть, **читатель,** я надеюсь, ты простишь мне это длинное отступление, которое показалось мне необходимым...*

(Фильдинг)

31. *Но ведь это ни с чем не сообразно? Персонаж либо «реален», либо «воображаем». Если вы, **hypocrite lecteur*** [Лицемерный читатель *(фр.)], и в самом деле так думаете, мне остается только улыбнуться.*

(Фаулз)

32. *Ничего не знать или знать очень мало – это участь многих мужей. А скрывать – в характере скольких женщин?*

О дамы! *Кто из вас не скрывает от мужей счета своих модисток? У скольких из вас есть наряды и браслеты, которые вы не смеете показывать, ...*

(Теккерей)

33. *Друг* ***читатель****! От* ***тебя и от меня*** *зависит, суждено ли это и* ***нам*** *на твоем и на моем поприще. Да будет так! Тогда* ***и ты и я*** *с легким сердцем, сидя у камелька, будем смотреть, как* ***наш*** *угасающий огонь подергивается серым, холодным пеплом.*

(Диккенс)

34. ***О невидимые силы*** *(ведь* ***вы — силы, и притом могущественные****), наделяющие смертного уменьем рассказывать истории, которые стоило бы послушать, любезно показывающие ему, с чего их начинать и чем кончать, что туда вставлять и что выпускать, и что оставлять в тени и что поярче освещать!* ***О владыки обширной державы литературных мародеров, видящие множество затруднений и несчастий, в которые ежечасно попадают ваши подданные****, придете вы мне на выручку?*

(Стерн)

35. *Умер,* ***ваше величество****. Умер,* ***милорды и джентльмены****. Умер,* ***вы, преподобные и неподобные служители всех культов****. Умер****, вы, люди;*** *а ведь небом вам было даровано сострадание. И так умирают вокруг нас каждый день.*

(Диккенс)

36. ***Возлюбленные братья, жалкие грешники****, вставайте, вставайте грудью за Иисуса Христа. Кто избавит нас, кто избавит нас от христиан?* ***О господи,*** *приди скорее и покончи со всем этим!*

(Олдингтон)

37. *Итак,* ***мой дорогой и просвещенный читатель****, если бы ты и я были...*

38. *О* ***братья по шутовскому наряду****! Разве не бывает таких минут, когда нам тошно от зубоскальства и кувырканья, от звона погремушек и бубенцов на колпаке? И вот,* ***дорогие друзья и спутники****, моя приятная задача в том и состоит, чтобы прогуляться вместе с вами по Ярмарке....*

39. *О, будь смиренен,* ***брат мой****, в своем благополучии...*

40. *Представь себе,* ***о прекрасная юная читательница****, суетную, себялюбивую, противную, неблагодарную, неверующую старуху в корчах от боли и страха, да еще без парика!*

41. *...****сын мой****, остерегайся того путешественника!*

42. *О* ***неопытные молодые создания****! Как мало вы знаете о действии араконового пунша!*

43. *Я обращаюсь к вам,* ***средние классы****! О* ***силы небесные****, если б вы ниспослали мне какую-нибудь старую тетушку...*

(Теккерей)

44. ***О бедное трепещущее создание****! Самое красивое дерево в лесу, с самым прямым стволом, с самыми крепкими ветвями и самой густой листвой, на котором ты собираешься вить свое гнездо и ворковать, может быть, обречено на сруб – как знать? – и скоро с треском рухнет****... Какое старое-старое сравнение человека со строевым лесом!*** *(Теккерей)*

45. *О* ***Шекспир, если бы*** *владел я пером твоим! О* ***Хогарт, если бы*** *владел я твоей кистью! Я* ***нарисовал бы*** *тогда портрет несчастного слуги,...*

(Фильдинг)

46. *Страницу за страницей исписывал* ***он*** *словами страстного раскаяния и еще более страстной муки. В самобичевании есть своего рода сладострастие. И когда* ***мы*** *сами себя виним,* ***мы*** *чувствуем, что никто другой не вправе более винить* ***нас.*** *Отпущение грехов дает нам не священник, а исповедь. Написав это письмо Сибиле,* ***Дориан*** *уже чувствовал себя прощенным.*

(Уайльд)

47. *Я собирался увещевать и уговаривать, грозить и взывать к его сердцу, предостерегать, негодовать, язвить, убивать сарказмом.* ***Но что, черт возьми, прикажете делать исповеднику, если грешник давно раскаялся?***

(Моэм)

48. *И вся его неприязнь к этим людям исчезла, как дым, перед безмерной белизной* ***Смерти****.* ***Откуда приходит, как приходит она – Смерть? Внезапный конец всему, что было раньше; скачок вслепую по тому пути, который ведет ... куда?*** *Холодный ветер, задувающий свечу! Тяжкий, безжалостный вал, неминуемый для всех людей, хотя они до самого конца не должны опускать перед ним ясных, бесстрашных глаз!*

(Голсуорси)

49. *Я усомнился в том, что Абрагам исковеркал себе жизнь.* ***Разве делать то, к чему у тебя лежит душа, жить так, как ты хочешь жить, и не знать внутреннего разлада – значит исковеркать себе жизнь? И такое ли уж это счастье быть видным хирургом, зарабатывать десять тысяч фунтов в год***

и иметь красавицу жену? *Мне думается, все определяется тем****, чего ищешь в жизни, и еще тем, что ты спрашиваешь с себя и с других.*** *Но я опять придержал язык, ибо кто я, чтобы спорить с баронетом?*

(Моэм)

50. ***Заметьте,*** *что я тут ровно ничего не решаю.* ***Мой метод*** *всегда заключается в том, чтобы указывать любознательным читателям различные пути исследования, по которым они могли бы добраться до истоков затрагиваемых мной событий; не педантически, подобно школьному учителю, и не в решительной манере Тацита, который так мудрит, что сбивает с толку и себя и читателя, но с услужливой скромностью человека, поставившего себе единую цель – помогать пытливым умам.* ***Для них я пишу, и они будут читать меня,*** *если мыслимо предположить, что чтение подобных книг удержится очень долго – до скончания века.*

(Стерн)

51. *Случилось так, что, когда наши путники приблизились к фургону, хозяйка его поднесла чашку к губам ...и устремила взоры в небеса, упоенная ароматным чаем, может быть сдобренным ложечкой или одной-единой капелькой того, что содержалось в подозрительной бутылке, –* ***впрочем, это только наши домыслы, которые мы отнюдь не собираемся выдавать за достоверный факт****, – и, будучи захвачена столь приятными переживаниями, никого и ничего вокруг себя не замечала.*

(Диккенс)

52. *А теперь, доведя рассказ до этого места от своего имени и познакомив читателя с моими героями****, я в интересах дальнейшего повествования отстранюсь от него*** *и предоставлю тем, кто играет в нем главные и сколько-нибудь существенные роли, действовать и говорить самим за себя.*

(Диккенс)

53. ***Читатель****, берегись! Я необдуманно* ***завел тебя на вершину*** *столь высокой горы, как особа мистера Олверти, и теперь хорошенько не знаю, как тебя* ***спустить****, не сломав шею. Все же давай-ка попробуем* ***скатиться*** *вместе, ...*

(Фильдинг)

54. *Мы же* ***думаем*** *(если только не* ***живем в научно-исследовательской лаборатории****), что* ***открывать*** *нам нечего, а чрезвычайно важно для нас то, что имеет касательство к сегод-*

няшнему дню человечества. Тем лучше для нас? Очень может быть. Но ведь последнее слово будет принадлежать не нам.

(Фаулз)

55. *И так день за днем, все ближе и ближе подходили болезненные мысли Джона Бартона. Они исключали небесный свет, ободряющие звуки земли. Они готовили его смерть.*

***Верно**, большую часть их смертельной силы можно приписать опиуму. **Но,** прежде чем сурово обвинять за его употребление или, скорее, злоупотребление, **испытайте** безнадежную жизнь, с ежедневной мольбой о еде. **Испытайте**, когда не только вы сами без всякой надежды, но и **все вокруг вас доведены** до такого же отчаяния, возникающего из тех же обстоятельств, и **все вокруг вас говорят** (хотя и без слов или языка) – своими взглядами и слабыми действиями, что они страдают и тонут под гнетом нужды. Разве вы не обрадовались бы возможности забыть о жизни и ее тяжести? А опиум дает на время такую забывчивость.*

***Верно**, те, кто вот таким образом покупает его, дорого платит за забытье; но разве можно ожидать от необразованных людей подсчитывания стоимости их прихоти**? Бедняги**! Они платят тяжелую цену. **Дни** гнетущей усталости и апатии, действительность которых напоминает слабую болезненность снов; **ночью же сны** являют собой страшную реальность агонии; пропадающее здоровье, шаткая конституция, начинающееся безумие. Такова цена их прихоти. **Но разве вы** обучили их науке последствий?*

(Гаскелл)

56. *Признаться, я подметил – и считаю как нельзя более уместным поделиться этим своим наблюдением с читателями, – что в отношении **благотворительности** люди обыкновенно придерживаются **двух** диаметрально противоположных взглядов; **одни полагают**, что на всякое благотворение надо смотреть как на добровольное даяние, и как бы мало вы ни дали (даже если бы ограничились добрыми пожеланиями), поступок ваш заслуживает высоких похвал; **другие, напротив**, столь же твердо убеждены, что благотворение есть прямая обязанность и что если богач облегчает бедствия бедняка далеко не в такой степени, как мог бы, то он со своими жалкими щедротами не только не заслуживает похвалы за это половинчатое исполнение долга, но даже в некотором смысле достоин презрения больше, чем тот, кто не дал ничего.*

Примирить эти противоположные мнения *не в моей власти. Прибавлю только, что дающие держатся обыкновенно первого мнения, а получающие, почти все без исключения, склоняются ко второму.*

(Фильдинг)

57. *Только очень дурной ветер никому не приносит добра.*

(Диккенс)

58. *Об обновлении мечтают все, однако полного возрождения себя в детях, не омраченного примесью, не бывает.*

(Гарди)

59. *Человек есть существо, приверженное привычкам.*

(Стерн)

60. *Нет объекта, более заслуживающего жалости, чем женатый холостяк.*

(Моэм)

61. *Женщина, которая не говорит,* **–** *это драгоценный камень на бархате.*

(Мэрдок)

62. *Все знают, что молодой человек, располагающий средствами, должен подыскивать себе жену.*

(Остен)

63. *Наконец последняя ступенька, и она очутилась на самом верху колокольни.*

О, *этот внезапный разлив света! Эти чистые краски лесов и полей, убегающих вдаль до голубой линии горизонта! Стада на пастбищах, дым между деревьями, поднимающийся будто откуда-то из-под земли, дети, по-прежнему поглощенные своей игрой,* ***– сколько красоты и мирного счастья было во всем этом!***

(Диккенс)

64. ***Насколько же хуже бывают порой наши предположения, чем действительность!*** *Как боялась Мери этой ночи, и как спокойно она прошла!*

(Гаскелл)

65. ***Увы!*** *Именно эта сестра, этот друг и спутник, теперь была главным нарушителем покоя Фэнни.*

(Остен)

66. ***Горькая ирония судьбы!*** *После всех ее усилий, интриг и унижений миссис Гарстин умерла, не зная, что ее честолюбие, смягченное, однако, прошлыми разочарованиями, было, наконец, удовлетворено.*

(Моэм)

67. ***Страсть!*** *Действительно, он кое-что слышал о ней, и такие правила, как «Никогда нельзя оставлять вдвоем молодого мужчину и молодую женщину», – залегли у него в мозгу...*

(Голсуорси)

68. *Мистер Пиквик глянул сквозь очки на приближающуюся лавину, а затем решительно повернулся к ней спиной* ***– не скажем – побежал: во-первых, это выражение пошло; во-вторых, фигура мистера Пиквика была отнюдь не приспособлена к такому виду отступления. Он пустился рысцой,*** *развив такую скорость, на какую только способны были его ноги, такую скорость, что затруднительность своего положения мог оценить в полной мере, когда было уже слишком поздно.*

(Диккенс)

69. *Есть что-то всеобъемлющее в этом выражении* ***«помалкивайте»****, ибо мы не можем вспомнить ни одной* ***ссоры****, коей мы были свидетелями****, на улице, в театре, в общественном месте или где бы то ни было****, которая не сопровождалась бы этим* ***стандартным ответом на все воинственные вопросы****.*

(Диккенс)

70. ***Удивительно, к чему может привести замена метафоры****! Назовите однажды мозг интеллектуальным желудком, и изощренная классика и геометрия таких орудий, как плуг и борона, кажется, не имеет смысла. Но тогда она открывается для кого-нибудь еще, приглашая следовать за великими авторитетами и называть ум листком белой бумаги или зеркалом – в этом случае наше знание пищеварительного процесса становится совершенно неважным.*

(Дж. Элиот)

71. *Ах, Vanitas Vanitatum![Суета сует!(лат.)] Кто из нас счастлив в этом мире? Кто из нас получает то, что жаждет его сердце, а получив, не жаждет большего? ... Давайте, дети, сложим кукол и закроем ящик, ибо наше представление окончено.*

(Теккерей)

72. ***Внемли,*** *ночь,* ***внемли****, тьма: тем лучше будет, чем скорей вы придете, чем дольше останетесь в таком месте, как это!* ***Внемлите,*** *редкие огни в окнах безобразных домов, а вы, творящие в них беззаконие, творите его, хотя бы отгородившись от этого грозного зрелища!* ***Внемли****, пламя газа, так угрюмо горящее над железными воротами, в отравленном воз-*

духе, что покрыл их колдовской мазью, слизистой на ощупь! К каждому прохожему взывай: «Загляни сюда!» (Диккенс)

73. *Затянувшаяся помолвка – это договор о товариществе, который одна сторона вольна выполнить или порвать, но который поглощает весь капитал другого.*

Поэтому ***будьте осторожны, молодые леди. Будьте осмотрительны,*** *когда связываете себя обещанием.* ***Бойтесь*** *любить чистосердечно; никогда* ***не высказывайте*** *всего, что чувствуете ... или (что еще лучше)* ***старайтесь*** *поменьше чувствовать.* ***Помните*** *о последствиях, к которым приводят неуместная честность и прямота и* ***не доверяйте*** *ни себе самим, ни кому другому.* ***Выходите замуж*** *так, как это делается во Франции, где подружками невесты и ее наперсниками являются адвокаты.*

(Теккерей)

74. *Начать с того, что Марли* ***был*** *мертв. Сомневаться в этом не* ***приходилось.*** *Свидетельство о его погребении* ***было*** *подписано священником, причетником, хозяином похоронного бюро и старшим могильщиком. Оно* ***было*** *подписано Скруджем. А уже если Скрудж прикладывал к какому-либо документу руку, эта бумага* ***имела*** *на бирже вес. Итак, старик Марли* ***был*** *мертв, как гвоздь в притолоке.*

Учтите: *я вовсе* ***не утверждаю****, будто на собственном опыте убедился, что гвоздь, вбитый в притолоку, как-то особенно мертв, более мертв, чем все другие гвозди. Нет, я лично скорее* ***отдал бы*** *предпочтение гвоздю, вбитому в крышку гроба, как наиболее мертвому предмету изо всех скобяных изделий. Но в этой поговорке сказалась мудрость наших предков, и* ***если бы*** *мой нечестивый язык* ***посмел*** *переиначить ее, вы были бы вправе сказать, что страна наша* ***катится в пропасть****. А посему* ***да позволено*** *мне* ***будет*** *повторить еще и еще раз: Марли был мертв, как гвоздь в притолоке.*

(Диккенс)

75. ***Цветы английской весны! Какой*** *ответ нашей смехотворной «мировой скорби», какое спасенье,* ***какой*** *кроткий укор озлобленью, и алчности, и отчаянью,* ***какой*** *целительный бальзам для раненых душ!* ***Какая*** *прелесть эти гиацинты и нарциссы, лучшие* ***цветы*** *в году, – такие скромные, задушевные,б есхитростные, они нимало не стремятся подражать ручным любимцам садовника с их искусственной оригинальностью! Весенние* ***цветы*** *английских лесов, такие неожиданные под на-*

шим хмурым небом, и **цветы**, *которые так нежно любит и так заботливо холит каждый англичанин в своем опрятном пышно разросшемся саду, – столь же неожиданно прекрасные, как поэзия нашего хмурого народа! Когда неизбежное погребально зазвучит над Лондоном среди убийственного грохота огромных бомб, в зловонии смертоносных газов, под рев аэропланов над головой, вспомнит ли завоеватель с сожалением и нежностью о* **цветах** *и поэтах?..*

(Олдингтон)

76. ***Человек*** *открывается в своих трудах. В светском общении он показывает себя таким, каким хочет казаться, и правильно судить о нем вы можете лишь по мелким и бессознательным его поступкам да непроизвольно меняющемуся выражению лица. Присвоивши себе ту или иную маску, человек со временем так привыкает к ней, что и вправду становится тем, чем сначала хотел казаться. Но в своей книге или в своей картине он наг и беззащитен. Его претензии только подчеркивают его пустоту. Деревяшка и есть деревяшка. Никакими потугами на оригинальность не скрыть* **посредственности.** *Зоркий ценитель даже в эскизе усматривает сокровенные душевные глубины* ***художника***, *его создавшего.*

(Моэм)

77. *Но он жизнью заплатил за этот памятник – пусть и против своей воли,* ***– а вот генералы обычно возвращаются домой невредимыми, и если платят за свои памятники, то лишь кровью своих солдат; что же до политиков – кого интересуют мертвые политики, кто помнит, за что они ратовали при жизни? Свобода торговли меньше интересует людей, чем война с племенем ашанти, правда, лондонские голуби не разбираются в таких тонкостях. Exegi monumentum*** *[воздвиг я памятник... (лат.)].*

(Грин)

78. *...он начал длинный рассказ о леди; но рассказ этот содержал столько подробностей, не делавших ей чести, что из уважения к светским женщинам мы не станем его здесь повторять.* ***Мы не хотим подавать будущим нашим комментаторам ни малейшего повода для каких-либо злобных заключений и для выставления нас в роли клеветников, о которой мы и не помышляли.***

(Фильдинг)

79. ***Дорогой читатель**, желаю тебе никогда не испытывать того, что испытывала я тогда. **Пусть** твои глаза никогда не прольют таких бурных, горячих, мучительных слез, какие хлынули из моих глаз. **Пусть** тебе никогда не придется обратиться к небу с такими отчаянными и безнадежными молитвами, какие произносили мои уста в этот час. **Желаю тебе** никогда не знать страха, что ты навлечешь несчастье на того, кого любишь.*

(Бронте)

80. *... в ожидании пародии на следствие лежало неподвижное и посиневшее тело канцлерского арестанта, который умер прошлой ночью**! Тело! Таков юридический термин для обозначения беспокойного, мятущегося клубка забот и тревог, привязанностей, надежд и огорчений, из которых создан живой человек**.*

(Диккенс)

81. *Свет часто сравнивали **с театром**, и многие серьезные писатели, а также поэты рассматривали человеческую **жизнь как великую драму**, ... Как у дурных людей вечно на языке слова **«негодяй» и «мерзавец»**, так и низменные души в **партере** готовы громче всех вопить о низменности **зрелища**, которое они видят на **сцене**.*

(Фильдинг)

82. ***Сальваторе***

(С. Моэм)

Интересно, удастся ли мне это сделать.

Когда я впервые увидел Сальваторе, это был пятнадцатилетний мальчик, очень некрасивый, но с приятным лицом, смеющимся ртом и беззаботным взглядом. По утрам он лежал на берегу почти нагишом, и его загорелое тело было худым как щепка. Он был необычайно грациозен. То и дело он принимался нырять и плавать, рассекая воду угловатыми легкими взмахами, как все мальчишки-рыбаки. Он взбирался на острые скалы, цепляясь за них шершавыми пятками (ботинки он носил только по воскресеньям), и с радостным воплем бросался оттуда в воду. Отец его был рыбаком и имел небольшой виноградник, а Сальваторе приходилось возиться с двумя младшими братьями. Когда мальчики заплывали слишком далеко, он звал их обратно; когда наступало время скудного обеда, заставлял их одеваться, и они поднимались по горячему склону холма, покрытому виноградниками.

Но на юге мальчики растут быстро, и вскоре он уже был безумно влюблен в хорошенькую девушку, которая жила на Гранде Марина. Глаза ее были подобны лесным озерам, и держалась она как дочь Цезаря. Они обручились, но не могли пожениться, пока Сальваторе не отбудет срок военной службы, и когда он — первый раз в жизни — уезжал со своего острова, чтобы стать матросом во флоте короля Виктора-Эммануила, он плакал, как ребенок. Трудно было Сальваторе, привыкшему к вольной жизни птицы, подчиняться теперь любому приказу; еще труднее — жить на военном корабле с чужими людьми, а не в своем маленьком белом домике среди виноградника; сходя на берег, бродить по шумным городам, где у него не было друзей и где на улицах была такая давка, что он даже боялся их переходить, — ведь он так привык к тихим тропинкам, горам и морю. Он, вероятно, и не представлял себе, что не может обойтись без Искьи — острова, на который он смотрел каждый вечер, чтобы определить, какая будет на следующий день погода (на закате этот остров был совершенно сказочным), — и жемчужного на заре Везувия; теперь, когда он их больше не видел, он смутно осознал, что они так же неотделимы от него, как любая часть его тела. Он мучительно тосковал по дому. Но труднее всего он переносил разлуку с девушкой, которую любил всем своим страстным молодым сердцем. Он писал ей детским почерком длинные, полные орфографических ошибок письма, в которых рассказывал, что все время о ней думает и мечтает о возвращении домой. Его посылали в разные места — в Специю, Бари, Венецию — и наконец отправили в Китай. Там он заболел загадочной болезнью, из-за которой его много месяцев продержали в госпитале. Он переносил это с немым терпением собаки, не понимающей, что происходит. Когда же он узнал, что болен ревматизмом и потому непригоден для дальнейшей службы, сердце его возликовало, так как теперь он мог вернуться домой; его совершенно не беспокоило, вернее, он даже почти и не слушал, когда врачи говорили, что он никогда не сможет полностью излечиться от этой болезни. Какое это имело значение — ведь он возвращался на свой маленький остров, который так любил, и к девушке, ждавшей его!

Когда Сальваторе сел в лодку, встречавшую пароход из Неаполя, и, подъезжая к берегу, увидел на пристани отца,

мать и обоих братьев, уже больших мальчиков, он помахал им рукой. В толпе на берегу он искал глазами свою невесту. Но ее не было. Он взбежал по ступенькам, начались бесконечные поцелуи, и все они, эмоциональные создания, немного поплакали, радуясь встрече. Он спросил, где девушка. Мать ответила, что не знает: они не видели ее уже две или три недели. Вечером, когда луна светила над безмятежным морем, а вдали мерцали огни Неаполя, он спустился к Гранде Марина, к ее дому. Она сидела на крыльце вместе с матерью. Он немножко робел, так как давно ее не видел. Спросил, может быть, она не получила письма, в котором он сообщал о своем возвращении. Нет, письмо они получили, и один парень с их же острова рассказал им о его болезни. Именно поэтому он и вернулся; разве ему не повезло? Да, но они слышали, что ему никогда полностью не выздороветь. Доктора болтали всякую чушь, но он-то хорошо знает, что теперь дома он поправится. Они помолчали немного, затем мать слегка подтолкнула дочь локтем. Девушка не стала церемониться. С грубой прямотой итальянки она сразу сказала, что не пойдет за человека недостаточно сильного, чтобы выполнять мужскую работу. Они уже все обсудили в семье, ее отец никогда не согласится на этот брак.

Когда Сальваторе вернулся домой, оказалось, что там уже и раньше все знали. Отец девушки заходил предупредить о принятом решении, но у родителей Сальваторе не хватило духу рассказать ему это. Он плакал на груди у матери. Он был неимоверно несчастен, но девушку не винил. Жизнь рыбака тяжела и требует силы и выносливости. Он прекрасно понимал, что девушке нельзя выйти замуж за человека, который, может быть, не сумеет ее прокормить. Он грустно улыбался, глаза у него были как у побитой собаки, но он не жаловался и не говорил ничего плохого про ту, которую так сильно любил. Через несколько месяцев, когда он уже обжился, втянулся в работу на отцовском винограднике и ходил на рыбную ловлю, мать сказала, что одна молодая женщина из их деревни не прочь выйти за него. Ее зовут Ассунта.

– Она страшна, как черт, – заметил он.

Ассунта была старше его, ей уже было лет двадцать пять, не меньше; жениха ее убили в Африке, где он отбывал военную службу. Она скопила немного денег и, если бы Сальваторе женился на ней, купила бы ему лодку; к тому же они

могли бы арендовать виноградник, который, по счастливой случайности, пустовал в это время. Мать рассказала, что Ассунта видела его на престольном празднике и влюбилась в него. На губах Сальваторе появилась его обычная нежная улыбка, и он обещал подумать. В следующее воскресенье, облачившись в грубый черный костюм — в нем он выглядел намного хуже, чем в рваной рубахе и штанах, которые обычно носил, — он отправился в приходскую церковь к обедне и пристроился так, чтобы хорошенько разглядеть молодую женщину. Вернувшись, он сказал матери, что согласен.

Итак, они поженились и поселились в крошечном белом домике, приютившемся среди виноградника. Теперь Сальваторе был огромным, нескладным верзилой, он был высок и широкоплеч, но сохранил свою мальчишескую наивную улыбку и доверчивые ласковые глаза. Держался он с поразительным благородством. У Ассунты были резкие черты и угрюмое выражение лица, и она выглядела старше своих лет. Но сердце у нее было доброе, и она была неглупа. Меня забавляла чуть заметная преданная улыбка, которой она дарила своего мужа, когда он вдруг начинал командовать и распоряжаться в доме; ее всегда умиляла его кротость и нежность. Но она терпеть не могла девушку, которая его отвергла, и, несмотря на добродушные увещевания Сальваторе, поносила ее последними словами.

У них пошли дети. Жизнь была трудная. В течение всего сезона Сальваторе вместе с одним из своих братьев каждый вечер отправлялся к месту лова. Чтобы добраться туда, они шли на веслах не меньше шести или семи миль, и Сальваторе проводил там все ночи за ловлей каракатицы, выгодной для продажи. Потом начинался долгий обратный путь: надо было успеть продать улов, чтобы первым пароходом его увезли в Неаполь. Иногда Сальваторе трудился на винограднике — с раннего утра до тех пор, пока жара не загоняла его на отдых, а затем, когда становилось немного прохладнее, — дотемна. Случалось и так, что ревматизм не давал ему работать, и тогда он валялся на берегу, покуривая сигареты, и всегда у него находилось для всех доброе словечко, несмотря на терзавшую его боль. Иностранцы, приходившие купаться, говорили при виде его, что итальянские рыбаки — ужасные лодыри.

Иногда он приносил к морю своих ребятишек, чтобы выкупать их. У него было два мальчика, и в то время старшему было три года, а младшему не исполнилось и двух лет. Они ползали нагишом по берегу, и время от времени Сальваторе, стоя на камне, окунал их в воду. Старший переносил это стоически, но малыш отчаянно ревел. Руки у Сальваторе были огромные, каждая величиной с окорок, они были жестки и огрубели от постоянной работы; но когда он купал своих детей, он так осторожно держал их и так заботливо вытирал, что, честное слово, руки его становились нежными, как цветы. Посадив голого мальчугана на ладонь, он высоко поднимал его, смеясь тому, что ребенок такой крошечный, и смех его был подобен смеху ангела. В такие минуты глаза его были так же чисты, как глаза ребенка.

Я начал рассказ словами: интересно, удастся ли мне это сделать, и теперь я должен сказать, что именно я пытался сделать. Мне было интересно, смогу ли я завладеть вашим вниманием на несколько минут, пока я нарисую для вас портрет человека, простого итальянского рыбака, у которого за душой не было ничего, кроме редчайшего, самого ценного и прекрасного дара, каким только может обладать человек. Одному Богу известно, по какой странной случайности этот дар был ниспослан именно Сальваторе. Лично я знаю одно: Сальваторе с открытым сердцем нес его людям, но, если бы он это делал не так неосознанно и скромно, многим наверняка было бы трудно его принять. Если вы не догадались, что это за дар, я скажу вам: доброта, просто доброта.

83. *Однажды ранним утром они уехали из своего родного города, ...И тогда город стал сокрушаться о* ***неблагоразумии*** *их поступка ...*

Но что такое благоразумие? Настойчивое использование любых средств для достижения любой цели, необходимой для счастья*. Цель может быть самой обычной — обеспеченность и положение в обществе — или какой-либо иной, но почему-то слово «****благоразумие****» применяется только к средствам для достижения этой обычной цели.*

(Гарди)

84. *И в самом деле, много есть сердец, которым* ***рождество*** *приносит краткие* ***часы счастья и веселья****. Сколько семейств, члены коих рассеяны и разбросаны повсюду в неустанной борьбе*

за жизнь, снова встречаются тогда и соединяются в том счастливом содружестве и взаимном доброжелательстве, которые являются источником такого ***чистого и неомраченного наслаждения*** *и столь несовместимы с мирскими заботами и скорбями, что религиозные верования* ***самых цивилизованных народов*** *и* ***примитивные предания самых грубых дикарей*** *равно относят их к* ***первым радостям*** *грядущего существования, уготованного для блаженных и счастливых.* ***Сколько старых воспоминаний и сколько дремлющих чувств пробуждается святками!***

(Диккенс)

85. *«Наполеон высадился в Каннах». Это известие могло вызвать панику в Вене, ...но каким образом это известие могло смутить покой молодой особы...!*

Bon Dieu, – *скажу я,* ***–*** *разве не жестоко, что столкновение великих империй не может свершиться, не отразившись самым губительным образом на судьбе безобидной маленькой восемнадцатилетней девушки, воркующей или вышивающей ...?* ***О нежный простенький цветочек!*** *Неужели грозный рев военной бури настигнет тебя здесь, хоть ты и приютился под защитою Холборна? Да, Наполеон делает свою последнюю ставку, и счастье бедной маленькой Эмми Седли каким-то образом вовлечено в общую игру.*

(Теккерей)

86. *Итак, берегись,* ***мой друг****. Спеши надеть елейную* ***маску истинно британского лицемерия и страха перед жизнью,*** *или – так и знай – тебя раздавят. Ты* ***можешь*** *ускользнуть на время. Тебе покажется, что тут* ***возможен компромисс****. Ошибаешься. Либо тебе* ***придется*** *продавать им душу, либо ее раздавят. Или же стань изгнанником, беги на чужбину.*

(Олдингтон)

87. ***Увы****, "так уж создан человек": в любовной жизни большинства людей* ***краткие счастливые передышки*** *всегда будут снова и снова* ***надолго сменяться страданием.***

(Олдингтон)

88. *Если верить* ***психологам****, бывают моменты, когда* ***жажда греха*** *(или того, что люди называют* ***грехом****) так овладевает человеком, что каждым фибром его тела, каждой клеточкой его мозга движут* ***опасные инстинкты****. В такие моменты люди* ***теряют свободу воли****.* ***Как автоматы****, идут они навстречу своей гибели. У них уже нет иного выхода, сознание их либо молчит,*

либо своим вмешательством только делает ***бунт*** *заманчивее. Ведь* ***теологи*** *не устают твердить нам, что* ***самый страшный из грехов*** *– это* ***грех непослушания.*** *Великий дух, предтеча зла, был изгнан с небес именно за* ***мятеж****.*

(Уальд)

89. ***О,*** *какое это* ***жестокое мучение –*** *быть беспомощным в то время, когда жизнь того, кого мы горячо любим, колеблется на чаше весов!* ***О, эти мучительные мысли,*** *которые теснятся в мозгу и силой образов, вызванных ими, заставляют неистово биться сердце и тяжело дышать!* ***О, это страстное желание хоть что-нибудь делать****, чтобы облегчить страдания или уменьшить опасность, которую мы не в силах устранить; уныние души, вызванное печальным воспоминанием о нашей беспомощности, –* ***какие пытки могут сравниться с этими, какие думы или усилия могут в самую трудную и горячечную минуту их ослабить!***

(Диккенс)

90. *...****хорошенькое личико*** *всегда возбуждает симпатию мужчин – этих неисправимых вертопрахов. Женщина может обладать* ***умом и целомудрием*** *Минервы, но мы не обратим на нее внимания, если она* ***некрасива****. Каких безумств мы не совершаем ради пары блестящих глазок! Какая* ***глупость,*** *произнесенная алыми губками и нежным голоском, не покажется нам приятной! И вот дамы, с присущим им чувством справедливости, решают: раз женщина* ***красива*** *– значит* ***глупа****. О дамы, дамы, сколько найдется среди вас* ***и некрасивых и неумных!***

(Теккерей)

91. *О директора школ! Если кто-нибудь из вас* ***читал*** *эту книгу –* ***имейте в виду****, что когда к вам в кабинет папаша* ***приведет*** *какого-нибудь особенно глупого болтунишку и вы будете обращаться с ним с заслуженным им презрением, а впоследствии* ***сделаете*** *его жизнь обузой для него самого –* ***имейте в виду****, что в образе именно такого мальчишки, как этот,* ***появится*** *ваша история. А когда* ***увидите*** *несчастного крошку, сидящего у стены вашего кабинета с опухшими от слез глазами, всегда* ***говорите*** *себе: «возможно, именно этот мальчик, если я* ***не буду*** *крайне внимательным, однажды* ***расскажет*** *миру о том, каким я* ***был*** *человеком». Если даже два-три директора школ* ***выучат*** *этот урок* ***и запомнят*** *его, то последующие главы* ***будут написаны*** *не зря.*

(Батлер)

92. ***Не бойтесь, добрые люди*** *с опасливым складом ума, — никогда художество не предаст забвению природу.* ***Поставьте*** *рядом, где угодно,* ***и сравните*** *созданное богом и созданное человеком, и первое,* ***будь*** *то даже всего-навсего кучка очень скромных рабочих рук, неизмеримо* ***превзойдет*** *достоинством второе.*

(Диккенс)

93. ***Будь я художником****, я* ***употребил бы*** *все свое мастерство на то, чтобы изобразить этот оплот Британской империи, чтобы реалистически воссоздать пропорции, перспективы, атмосферу; я* ***нарисовал бы*** *его серыми красками громадным, величественным и респектабельным превыше всяких слов, потом* ***поместил бы*** *у его подножия совсем маленькие, очень черные фургоны, вторгшиеся в эту твердыню и извергающие беспорядочный поток черных фигурок, крошечных фигурок отважных женщин, объявивших войну всему миру.*

Анна-Вероника была на передовой линии фронта.

(Уэллс)

94. *Есть женщины, которые зажигают любовь в мужском сердце так быстро, что разум не способен угнаться за ее развитием, и, поняв, что произошло, уже считает, что верность прежней любви — это измена новой.* ***Такие*** *женщины не обязательно бывают самыми прекрасными представительницами своего пола; однако их очень немного.*

(Гарди)

95. *Большинство людей оказываются более верными себе, нежели старым идеям. Это не говорит о непостоянстве ума, а, скорее, наоборот, — когда идея не выдерживает сравнения с реальностью, а контраст является роковым потрясением для нее.* ***Так*** *было и с Кленнэмом. В юности он страстно любил эту женщину и обрушил на нее все накопленное богатство своей любви и воображения.*

(Диккенс)

96. *Все Форсайты, как это общеизвестно, живут в* ***раковинах****, подобно тому чрезвычайно полезному моллюску, который идет в пищу как величайший деликатес; другими словами, в натуральном виде Форсайты никогда не встречаются, а если и встречаются, то никто их не узнает без этой* ***оболочки****, сотканной из различных обстоятельств их жизни, их имущества, знакомств и жен, без всего того, что на каждом шагу сопутствует им в этом мире, кишащем тысячами других*

Форсайтов, запрятанных в такие же ***оболочки.*** *Представить себе Форсайта без* ***раковины*** *немыслимо, в таком случае он уподобился бы роману без интриги, что, как известно, явление противоестественное.*

(Голсуорси)

97. *Хозяйка была, как мы уже сказали, неограниченной повелительницей в стенах своего дома, и поэтому ее законам необходимо было подчиняться. Счет тотчас же был выписан и оказался гораздо внушительнее, чем Джонс мог ожидать, судя по угощению. По этому случаю мы должны разоблачить некоторые* ***правила****, почитаемые трактирщиками за великие* ***тайны своего ремесла****.* ***Первое****: если в их заведении есть что-нибудь хорошее (что случается чрезвычайно редко), то подавать его только особам, путешествующим с большой помпой;* ***второе:*** *за самую дрянную провизию назначать ту же цену, что и за хорошую; и* ***третье****: если постоялец требует мало, то брать с него за каждую вещь вдвое, так чтобы итог получался в общем одинаковый.*

(Фильдинг)

98. *Будь Доббин английским аристократом, путешествующим ради собственного удовольствия, или журналистом, везущим срочные депеши* ***(правительственные указы обычно перевозятся с значительно меньшей спешкой),*** *он и тогда не мог бы ехать быстрее.*

(Теккерей)

99. *Немного успокоенная силой его угрозы и немного (****как ни чудовищен этот факт****) – общим впечатлением, что это была, в некотором роде, приятная процедура, она вернула книгу старику и замолчала.*

(Диккенс)

100. *Мистер Брасс высказал однажды предположение, будто их служанка* ***«дитя любви» (а это значило все что угодно, только не «любимое дитя»)****, но других сведений о ней Ричарду Свивеллеру так и не удалось собрать.*

(Диккенс)

101. *Не стану вдаваться в мельчайшие подробности встречи между Джорджем и Эмилией, когда наш бравый капитан был приведен обратно к стопам (****не лучше ль сказать – в объятия****) своей юной возлюбленной стараниями честного Уильяма, своего друга.*

(Теккерей)

102. *И все те бесчисленные Форсайты, которым приходилось пользоваться услугами надежного человека для ведения нескончаемых дел, касающихся того или иного вида собственности* ***(начиная с жен и кончая правом пользования водными ресурсами),*** *находили, что обращаться к Сомсу можно без всякого риска и с выгодой для себя.*

(Голсуорси)

103. *Бесстыжая шлюха, – воскликнул Слоп* ***(ибо что такое гнев, как не дикий зверь)****, – бесстыжая шлюха, – вскричал Слоп, выпрямившись с припаркой в руке.*

(Стерн)

104. *Ее лицо* ***(как и обычно лица, хотя я допускаю, что они иногда лгут)*** *было прекрасным показателем ее настроения.*

(Батлер)

105. *В действительности, она была женщиной лет сорока* ***(прекрасный возраст, но не такой, чтобы вызвать внезапную и опустошающую страсть с первого взгляда)****.*

(Моэм)

106. *... бедные дети в лохмотьях, ... подобно крысам ... питались отбросами, прижимались друг к другу, чтобы согреться и прогонялись отовсюду;...* ***полчища крыс подтачивают (к счастью) основание зданий, укрывающих их, и скоро они рухнут и погребут под собой эти полчища солдат, полчища попов, полчища шпионов, – все отвратительное население, кишащее на улицах.***

(Диккенс)

107. *Казалось, она была вполне довольна настоящим и не лелеяла никаких надежд –* ***а ведь обычно, если даже любовь сама по себе свершение, ее должно считать началом новых радостей****.*

(Гарди)

108. ***Любовь, подобно огню, однажды загоревшись, скоро раздувается в пламя****: Софья в самое короткое время довершила свою победу.*

(Фильдинг)

109. *Боги дали Ирэн темно-карие глаза и золотые волосы –* ***своеобразное сочетание оттенков, которое привлекает взоры мужчин и, как говорят, свидетельствует о слабости характера****.*

(Голсуорси)

110. *Любопытно наблюдать власть мелочей над человеческим умом: – до чего важную роль играют они в образовании*

и развитии ***наших*** *мнений о людях и о вещах! Какой-нибудь пустяк, легкий, как воздух, способен поселить в нашей душе убеждение, и так прочно его там утвердить – что даже все* ***Эвклидовы доказательства****, пущенные в ход для его опровержения, были бы бессильны его поколебать.*

(Стерн)

111. ***Мы*** *не хотим подавать будущим нашим комментаторам ни малейшего повода для каких-либо злобных заключений и для выставления* ***нас*** *в роли клеветников, о которой* ***мы*** *и не помышляли.*

(Фильдинг)

112. *Очень немногие, кроме тех, кто испытал это на себе, знают, как трудно кланяться в зеленых бархатных штанишках, узкой куртке и высокой шапке, или в голубых атласных буфах и белом шелковом трико, или в коротких вельветовых штанах и сапогах с отворотами, когда все эти принадлежности туалета сшиты не по мерке и нимало не приспособлены друг к другу и к фигуре, которую облекают.*

(Диккенс)

113. *Чувствовалось, что у этого ребенка совсем иные представления о жизни, чем у других мальчиков.* ***Дети начинают с частностей и лишь потом переходят к обобщениям; они сперва знакомятся с близлежащим, затем мало-помалу постигают общее.*** *Этот же малыш, вероятно, начал с общих жизненных истин и никогда не интересовался частностями.*

(Гарди)

114. *Люди чрезмерно бурного темперамента по большей части легко меняют свой образ мыслей.*

(Фильдинг)

115. *Нет ничего опаснее, чем обнаружить что-нибудь касающееся тщеславного хвастуна, прежде нежели хвастун сам это обнаружит.*

(Диккенс)

116. *Оскорбленное тщеславие способно привести женщину в бешенство, уподобить ее львице, у которой отняли детенышей.*

(Моэм)

117. *Почти у каждого в жизни наступает минута, после которой нет возврата к прошлому.*

(Грин)

118. *В момент озарения глаза ничего не видят.*

(Голдинг)

119. *Но, увы, зерно истины все-таки было в его словах. Ведь* ***мы,*** *скорей всего бессознательно, свою власть над другими* ***измеряем*** *тем, как они относятся к нашему мнению о них, и* ***начинаем*** *ненавидеть тех, которые не поддаются нашему влиянию. Для человеческой гордости нет обиды жесточее. Но* ***я*** *не хотел показать, что слова Стрикленда меня задели.*

(Моэм)

120. *Странное это явление – закон внутренней* ***симпатии****, а также* ***предчувствия и предзнаменования****; вместе они образуют единую* ***загадку****, ключа от которой человечество еще не нашло.* ***Я*** *никогда не смеялась над предчувствиями, оттого что и со мной бывали в этом смысле странные случаи. И* ***я*** *верю, что существует внутренняя симпатия – например, между отдаленными родственниками, которые долго были разлучены, совершенно забыли друг друга, и вот, невзирая на их отчуждение, вдруг сказывается единство того корня, откуда они произошли, и эта связь превосходит человеческое понимание. Что же касается предзнаменований, то они, может быть, результат тайных симпатий между природой и человеком.*

(Бронте)

121. *...я приведу другое стихотворение, гораздо более замечательное; Чарльз знал его наизусть и почитал – пожалуй, это единственное, в чем мы с ним могли бы согласиться – благороднейшим образцом лирики викторианской эпохи.*

(Фаулз)

122. *О вы, взирающие на то, как ваши ближние изо дня в день несут такой позор, безропотно страдают под ударами судьбы, ни в ком не встречая сочувствия и только презираемые за свою бедность,* ***– разве вы когда-нибудь снисходите*** *к ним с высоты своего благополучия и обмываете ноги этим бедным, усталым нищим? Одна мысль о них вам противна и унизительна.* ***«Классы должны существовать, должны быть богатые и бедные», –*** *говорит богач, смакуя красное винцо (хорошо еще, если он посылает крохи со стола своему бедному Лазарю, сидящему под окном).* ***Совершенно верно! Но подумайте только,*** *как таинственна и часто непостижима бывает жизненная лотерея, которая одному дает порфиру и виссон, а другому посылает лохмотья вместо одежды и псов вместо утешителей.*

(Теккерей)

123. *На мгновение* ***он*** *задумался, следует ли ему вернуться и еще раз попытаться повлиять на него. Не нужно было хо-*

дить на встречу, подумал ***он****. Нужно было вызвать его к себе и отчитать за драку у ворот. Что, если мэр потребует суда?* ***Я*** *ведь не сказал и половину того, что хотел сказать. И все из-за той женщины с ее напором и наглым, перекошенным лицом****. Есть женщины, которые в своем невежестве сильнее всяких решеток и ворот.***

(Голдинг)

124. ***Свадьба –*** *излюбленная мишень для шуток, но в конце концов в этом, право же, нет ничего смешного. Мы говорим только о* ***церемонии*** *и предупреждаем, что не позволим себе никаких скрытых сарказмов, направленных против супружеской жизни. С удовольствием и радостью, вызванными этим* ***событием****, связаны многие сожаления при прощании с родным домом, слезы при разлуке родителей с ребенком, сознание, что покидаешь самых дорогих друзей счастливейшей поры человеческой жизни, чтобы встретиться с ее заботами и невзгодами среди новых людей, еще не испытанных и малоизвестных, - все это естественные чувства, описанием коих мы бы не хотели омрачать эту главу и тем менее вызвать к ним насмешливое отношение.*

(Диккенс)

125. ***О Тщеславие****! как мало признана сила твоя или как слабо распознается твое воздействие! Как своенравно обманываешь ты человечество под различными масками! Иногда ты прикидываешься состраданием, иногда – великодушием; более того, ты даже имеешь дерзость рядиться в те великолепные уборы, какие составляют принадлежность только добродетели героя. Ты, мерзостное, безобразное чудовище, ...*

(Фильдинг)

126. *Но,* ***о mesdames****, если вам не разрешается взволновать преданное вам сердце иной раз и не правилам синтаксиса или если вас нельзя любить, пока вы не усвоите разницы между трехстопником и четырехстопником, то пусть тогда всякая поэзия летит к чертям и да погибнут самым жалким образом все школьные учителя.*

(Теккерей)

127. *Но мистер Тит Полип застегивался на все пуговицы и, следовательно, был человеком с весом.*

Люди, застегнутые на все пуговицы, всегда люди с весом. Люди, застегнутые на все руговицы, внушают почтение*. Потому ли, что возможность расстегиваться, не применяемая на*

деле, импонирует людям, или потому, что мудрость сгущается и усиливается, когда ее застегнули на все пуговицы, и испаряется, когда ее расстегивают, но во всяком случае человек, пользующийся авторитетом, всегда застегнут на все пуговицы.

(Диккенс)

128. *За приступами рассеянности Чарльза Гоулда скрывалась сильная концентрация воли, подчиненной **навязчивой идее**. Человек, преследуемый **навязчивой идеей**, безумен. Он опасен, даже если эта **идея** является **идеей справедливости;** ибо разве не может он безжалостно обрушить весь мир на любимую голову?*

(Конрад)

129. **Огонь и лед**

(*Р. Фрост*)

Кто говорит, мир от огня
Погибнет, кто от льда.
А что касается меня,
Я за огонь стою всегда.
Но если дважды гибель ждет
Наш мир земной, – ну что ж,
Тогда для разрушенья лед
Хорош,
И тоже подойдет.

(*Перевод* М. Зенкевича)

130. *Если путешественник постоянно твердит о своем роскошном багаже, который по чистой случайности оказался не при нем, – остерегайся такого путешественника, о сын мой! В девяти случаях из десяти это жулик.*

(Теккерей)

131. *У жалости свои приливы и отливы, и того, кто пытается ее пробудить в другом, волна подчас сбивает с ног, крутит по своему произволу и шваркает о берег вместе с его броней и латами, вынуждая принимать позы настолько мало героические, что впоследствии стыдно вспомнить. Да, когда хочешь выжать слезу у другого, трудно сохранить достоинство!*

(Мередит)

132. *Когда человек совершает какой-нибудь неожиданный поступок, таковой обычно приписывают недостойным мотивам.*

(Моэм)

133. *Люди чрезмерно бурного темперамента по большей части легко меняют свой образ мыслей.*

(Фильдинг)

134. *Конечно, он отдавал дань и* ***Моде, которая на время может осуществить любую фантазию, добившись всеобщего ее признания, и Дендизму, как своего рода стремлению доказать абсолютность условного понятия о Красоте.***

(Уайльд)

135. ***Опасность, неминуемо обнажающую основные черты любого общества, группы или индивидуума****, – вот что чуяли Форсайты; предчувствие опасности заставило их навести лоск на свои доспехи.*

(Голсуорси)

136. *А он ведь все-таки умер из-за нее, так что, видно, и Марсель вовсе не был comedien [комедиант (фр.)].* ***Смерть – лучшее доказательство искренности.*** *(Грин)*

137. *В тот день в послеобеденное время в церкви св. Петра на Невилл-скуэр состоялось крещение, и церковный служитель Алберт Эдвард Форман еще не снял своего одеяния. Новое облачение с такими пышными и жесткими складками, словно оно не сшито из альпаки, а отлито из бронзы, он берег для похорон и венчаний (фешенебельная публика обычно предпочитала проводить эти церемонии в церкви св. Петра на Невилл-скуэр), и сейчас на нем было облачение попроще.*

(Моэм)

138. *Тем, кто удостаивался приглашения на семейные торжества Форсайтов, являлось очаровательное и поучительное зрелище: представленная во всем блеске семья, принадлежащая к верхушке английской буржуазии. ...*

Пятнадцатого июня 1886 года случайный наблюдатель, попавший около четырех часов дня в дом старого Джолиона Форсайта на Стэнхоп-гейт, мог увидеть лучшую пору жизни Форсайтов – пору их цветения.

Прием был устроен в честь помолвки мисс Джун Форсайт – внучки старого Джолиона – с мистером Филипом Босини.

(Голсуорси)

139. *Если вам на самом деле хочется услышать эту историю, вы, наверно, прежде всего захотите узнать, где я родился, как провел свое дурацкое детство, что делали мои родители до моего рождения – словом, всю эту давид-копперфилдовскую муть. Но, по правде говоря, мне неохота в этом копаться. Во-первых, скучно, а во-вторых, у моих предков, наверно, случилось бы по два инфаркта на брата, если б я стал болтать про*

их личные дела. Они этого терпеть не могут, особенно отец. Вообще-то они люди славные, я ничего не говорю, но обидчивые до чертиков. Да я и не собираюсь рассказывать свою автобиографию и всякую такую чушь, просто расскажу ту сумасшедшую историю, которая случилась прошлым рождеством.

(Сэлинджер)

140. *В юношеские годы, когда человек особенно восприимчив, я как-то получил от отца совет, надолго запавший мне в память.*

– Если тебе вдруг захочется осудить кого-то, – сказал он, вспомни, что не все люди на свете обладают теми преимуществами, которыми обладал ты.

К этому он ничего не добавил, но мы с ним всегда прекрасно понимали друг друга без лишних слов, и мне было ясно, что думал он гораздо больше, чем сказал. Вот откуда взялась у меня привычка к сдержанности в суждениях – привычка, которая часто служила мне ключом к самым сложным натурам и еще чаще делала меня жертвой матерых надоед.

(Фитцджеральд)

141. *Я отправился прямиком к фонтану Медичи. Там никого не было, но дух этого места сразу захватил меня, и уйти я не смог. Когда я раньше бывал в Париже с Анной, мы каждый день приходили сюда;* ***и теперь, когда я молча стоял, в какое-то мгновение я поверил, что, если я подожду еще, она должна прийти. Есть что-то захватывающее в звуках фонтана в безлюдном месте. Он нашептывает о том, что делают предметы, когда никто за ними не наблюдает. И ты слышишь неслышный звук – мягкое опровержение теории Беркли.*** *Это место было окружено разноцветными ровными деревьями.*

(Мэрдок)

142. *Они болтали, как люди, которым неожиданно открылось, что они говорят на одном наречии среди толпы чужаков.* ***Когда такая парочка повстречается, разговор не умолкает ни на минуту, собеседники словно боятся, что их вот-вот разведут и они не успеют выговориться; это встреча двух горных ручьев, игра в пятнашки, при которой не скажешь, кто кого стремится догнать, не поймешь, о чем идет речь, даже не различишь, кто что сказал, – так переплетаются реплики говорящих***. *Летиция не могла надивиться душевной легкости мисс Мидлтон – ведь после их объяснения не прошло и часу...*

(Мередит)

143. *Видите ли,* ***я верил***. ***Я верил*** *в мудрость его светлости. Все годы, что служил у него, я* ***верил****, что делаю что-то* ***достойное.*** *Я даже не могу сказать, что совершал собственные ошибки. В самом деле – нужно спросить у себя – что же в этом* ***достойного****?*

(Ишигуро)

144. *Человек просто принимает как неизбежность истину о том, что ваши и мои пристрастия никогда не будут связаны с великими делами сегодняшнего мира, и самое лучшее для нас всегда будет сводиться к* ***вере*** *в хозяина, которого мы считаем мудрым и благородным, и для служения которому в полную меру прилагаем свои усилия <...>* ***Как можно хоть как-то обвинять*** *человека из-за того, что, скажем, с течением времени выяснилось, что усилия лорда Дарлингтона были напрасными, даже глупыми? <...> Вряд ли это моя вина, если жизнь и труд его светлости оказались сегодня, в лучшем случае****, досадным разорением.*** *Да это и нелогично, если я буду испытывать сожаление или стыд по этому случаю.*

(Ишигуро)

145. *Это было весьма* ***неловкое*** *положение, такое, в которое лорд Дарлингтон никогда бы не поставил слугу.*

(Ишигуро)

146. *Действительно, рассматривая все это в нужном свете, следует отметить, что вот такое* ***подшучивание*** *со стороны моего нового хозяина отличает, в большинстве случаев, наши отношения все эти месяцы, хотя, нужно признаться, я по-прежнему не уверен,* ***как мне следует реагироват****ь.*

(Ишигуро)

147. *Какими бы* ***неловкими*** *ни были эти моменты, я бы не хотел даже намекать, что каким-то образом обвиняю мистера Фаррадея, который никоим образом не является недобрым человеком; уверен, он просто получал удовольствие от такой* ***шутливой беседы****, которая в Соединенных Штатах, несомненно, является признаком хорошего, дружеского понимания между работником и нанимателем, увлеченными одним любимым* ***видом спорта****.*

(Ишигуро)

148. *Тогда вполне возможно, мой хозяин ожидает, что я буду реагировать на его* ***подшучивание*** *в такой же самой манере, а мое неумение так поступать будет считать нерадивостью. Но это уже вопрос, как я говорю, лишающий меня покоя.*

И, должен сказать, дело с ***подшучиванием*** *не является* ***обязанностью****, которую я, чувствую, когда-либо смогу исполнять с воодушевлением. Все это хорошо, конечно, что в наше новое время появляется работа, которая* ***традиционно не входит в обязанности чьей-то профессии****; но* ***подшучивание*** *всецело относится к* ***другому измерению****. Прежде всего, как можно наверняка знать, что в любой данный момент от тебя ждут реагирования в форме* ***шутки****? Ведь едва появится несчастная возможность произнести* ***шутливую*** *реплику, как тут же может обнаружиться ее полная неуместность.*

(Ишигуро)

149. *... для очень многих людей вечер – самое приятное время дня. Тогда, возможно, есть что-то и в его совете перестать так часто оглядываться назад и принять более позитивную точку зрения, попытаться взять самое лучшее из того, что осталось в жизни. В конце концов,* ***что можно приобрести****, постоянно оглядываясь назад и обвиняя себя, если уж жизнь оказалась не такой, как хотелось? Суровая действительность заключается в том, конечно, что на наши с тобой желания не остается ничего, кроме небольшого выбора – вручить свою судьбу в руки тех великих джентльменов на вершине этого мира, которые пользуются нашими услугами****. Какой смысл*** *уж слишком беспокоиться о том, можно было или нет что-нибудь сделать, чтобы держать под контролем тот курс, по которому пошла жизнь? Вполне достаточно, что наши с вами желания, по крайней мере, являются попыткой внести наш небольшой вклад во что-то подлинное и достойное. И если некоторые из нас готовы пожертвовать многим в жизни ради таких устремлений, это, несомненно, и при любом результате – основание для гордости и удовлетворения.*

(Ишигуро)

150. *Мне думается, далее, что вряд ли* ***шутливая беседа – неразумная обязанность****, которую, как ожидает наниматель, профессионал должен исполнять. Я, конечно, уже много времени посвятил развитию* ***навыков шутливой беседы, и****, возможно, никогда раньше я не подходил к этой* ***задаче*** *с должной ответственностью. Тогда, возможно, по возвращении в Дарлингтон-Холл я начну практиковаться с новыми силами. И тогда, надеюсь, к тому времени, когда хозяин вернется, я буду уже в состоянии* ***приятно удивить его****.*

(Ишигуро)

151. *Это моя точка зрения* ***(не знаю, согласитесь ли вы):*** *что касается нашего поколения, то мы слишком много внимания уделяли профессиональному стремлению хорошо владеть языком и говорить с хорошим произношением; то есть, этому вопросу иногда уделялось даже больше внимания, чем другим профессиональным качествам. И все же я никогда не считал, что хорошее произношение и речь не являются привлекательными качествами, и всегда считал своей обязанностью развивать их как можно лучше. Прямой способ достижения этого один – просто читать по нескольку страниц хорошо написанной книги в любую свободную минуту. ...* ***Почему бы с легким сердцем не насладиться историями о леди и джентльменах, которые влюбляются и часто выражают свои чувства в самых элегантных выражениях?***

(Ишигуро)

152. *...дворецкие, на самом-то деле, существуют только в Англии. В других странах, независимо от названия, есть только слуги-мужчины. Люди на континенте не способны быть дворецкими, потому что они, как порода, не способны сдерживать эмоции, – это могут делать только англичане. На континенте люди – и в целом кельты –* ***как вы, несомненно, согласитесь*** *– как правило, не могут контролировать себя в минуты выражения сильных чувств и, таким образом, неспособны профессионально себя вести, разве что в ситуациях, не требующих большого внимания.* ***Если вернуться к моей прежней метафоре,*** *они – как тот человек, который при малейшем раздражении будет срывать с себя костюм и рубашку, кричать и бегать. Словом, «****достоинство****» – не про таких людей. У* ***нас, англичан****, есть важное преимущество над иностранцами в этом отношении, и именно поэтому, когда вы думаете о настоящем дворецком, он, почти по определению, обязательно будет англичанином. ... С такими людьми, как и* ***с английским пейзажем****, увиденным мною этим утром, –* ***когда встречаешься с ними, просто знаешь, что находишься в присутствии великолепия****.*

(Ишигуро)

153. *Насколько я понимаю, всегда найдутся те, кто будет утверждать, что любая попытка проанализировать великолепие, как это делаю я, – совершенно напрасна. «****Ты просто знаешь, когда у кого-то оно есть, и знаешь, когда у кого-то его нет****», –*

*этот аргумент мистера Грэхама всегда в силе. Но, я полагаю, в нашу обязанность не входит быть пораженцем в этом вопросе. Для всех нас обязательна профессиональная ответственность, заставляющая думать обо всех этих вещах с тем, чтобы стремиться к обретению собственного «**достоинства**».*

(Ишигуро)

154. *Я не могу даже сказать, что совершал собственные ошибки. В самом деле, ведь человек должен спросить у себя – какое же в этом **достоинство**?*

(Ишигуро)

155. ***Любопытно, как люди могут так быстро налаживать по-человечески теплые отношения между собой**. Возможно, эти самые люди просто объединены предвкушением вечера. Но тогда, насколько я представляю себе, это больше связано с **умением шутливо беседовать**. Слушая их теперь, я слышу, как они обмениваются шутливыми ремарками. И это, смею предположить, тот способ, каким многие люди любят начинать беседу. Действительно, мой недавний собеседник по скамейке, возможно, надеялся, что я пошучу с ним, а, в таком случае, полагаю, я только разочаровал его. Может быть, в самом деле пришло время посмотреть на **все это дело с подшучиванием** с большим подъемом. В конце концов, когда поразмыслишь над этим, оказывается, не такая уж это и глупая вещь. Особенно, если взять тот случай, когда **в шутливой беседе – ключ к человеческой теплоте**.*

(Ишигуро)

156. *Я полагаю, что совесть – это **страж**, в каждом отдельном человеке охраняющий правила, которые общество выработало для своей безопасности. Она – **полицейский** в наших сердцах, поставленный, чтобы не дать нам нарушить закон. **Шпион**, засевший в главной цитадели нашего «я». Человек так алчет признания, так безумно страшится, что собратья осудят его, что сам торопится открыть ворота своему **злейшему врагу**; и вот **враг** уже неотступно следит за ним, преданно отстаивая интересы своего господина, в корне пресекает малейшее поползновение человека отбиться от стада. И человек начинает верить, что благо общества выше личного блага. Узы, привязывающие человека к человечеству, очень крепкие узы.*

(Моэм)

157. ***Деревья!** Их посадил его прапрадед! Они видели уже пять поколений людей, а сами еще почти молодые. Жизнь чело-*

века для них ничто. Он усмехнулся: а для человека их жизнь – ничто, знают они, что их срубят? Хорошо, если бы знали и тряслись бы от страха. Он ущипнул себя – какие странные мысли лезут в голову! Вспомнилось, как однажды, когда у него шалила печень, деревья стали казаться ему воплощением болезней – словно вытянувшиеся кверху миазмы с шишками и шрамами, дуплистые, обросшие мхом, и сучья, как руки... Ну что же, так оно и есть, и вот он среди них, снежная ночь, темень, хоть глаз выколи, и он ***борется с ними не на жизнь, а на смерть.*** *Уловив в своих мыслях слово "смерть", он круто остановился. Почему он не может сосредоточиться на том, как выйти отсюда? Раздумывает о жизни и свойствах деревьев вместо того, чтобы постараться припомнить расположение своих охотничьих участков и понять, где он находится!*

(Голсурси)

158. *Ему стало* ***противно*** *все и хотелось знать, почему он не уехал и не начал все сызнова, не начал все с самого начала – весь мир, свое имя, дурацкие воспоминания, все годы унижения (потому что он был униженным), все годы незначительности по сравнению с другими...*

(Сароян)

159. *У многих людей в этом мире была такая же тупая внешность, как и у него, многие были такими же незначительными, но многие из них были также и важными. Каждый раз, когда он видел фотографию некрасивого человека в журнале «Time», он начинал чувствовать себя менее одиноким и* ***противным*** *самому себе. Парни с превосходной внешностью были обычно наркоманами. ... Они никогда не делали ничего важного.*

(Сароян)

160. *Итак, сейчас... мне двадцать лет, и я – небольшое животное* ***злобного вида****, которое дышит и хочет славы.*

(Сароян)

161. *Так или иначе, он двинулся в направлении той тропинки, по которой шла девушка; его плоть испытывала странный* ***восторг*** *от этой неожиданной близости к тому, в чем она нуждалась; его сердце сжалось от горя, а самому ему стало* ***противно****, потому что он был жалок и беспомощен.*

(Сароян)

162. *Он всегда мог купить за деньги то единственное в жизни,* ***красота и величие*** *которого заключается в отдаче.*

(Сароян)

163. *Он пожелал матери спокойной ночи и пошел к себе в комнату, решив снова начать читать* ***Толстого****, на этот раз – «****Войну и мир****».*

(Сароян)

164. *Лишь у одного обнаружились чувства, которые можно назвать* ***угрызениями совести****, и его история столь примечательна, что ее стоит рассказать. Самое любопытное в ней то, что, насколько я понимаю,* ***именно угрызения совести*** *довели этого человека до* ***преступления****.*

(Моэм)

165. *Улицы тихи и пустынны ... Иной раз* ***видишь*** *группу в несколько человек, ... Если же встретится* ***вам*** *человек в обычной одежде, то и это, по всем вероятиям, отбывший свой срок заключенный, ...*

(Моэм)

166. *Но не скрою от* ***читателя****, что вечером, ложась спать, я всегда запирал дверь на ключ и ставни на задвижки. Это была, вероятно, совсем излишняя предосторожность, но так мне спалось спокойнее. ...* ***Не буду рассказыват****ь обо всем, что* ***я*** *здесь видел и слышал.* ***Я*** *не репортер...* ***Моя цель*** *здесь иная:* ***просто рассказать одну любопытную историю****. Я давно уже понял, что невозможно все знать о* ***человеческой природе****; сколько ее ни изучай, рано или поздно непременно натолкнешься на какую-нибудь неожиданность.*

(Моэм)

167. *Еще один день я потратил, разбираясь в вопросе об угрызениях совести.* ***Моралисты*** *стараются убедить нас, что* ***совесть – это могучий фактор****, определяющий человеческое поведение. В наше время, когда* ***рассудок и сострадание*** *отвергли миф об адском пламени как злую выдумку, многие хорошие люди видят в* ***совести*** *единственную гарантию того, что человечество будет все-таки следовать по стезе* ***праведности****.* ***Шекспир*** *сказал, что совесть всех нас обращает в трусов.* ***Романисты и драматурги*** *неоднократно описывали нравственные страдания* ***злодеев****; они живо изображали* ***муки нечистой совести*** *и причиняемые ею бессонные ночи; показывали, что она отравляет человеку всякое* ***удовольствие*** *и делает* ***жизнь*** *его невыносимой, так что* ***поимку и кару*** *он под конец приветствует как желанное* ***избавление****.*

Я часто задавал себе вопрос: сколько во всем этом правды? У ***моралистов****, конечно, свое на уме: им из всего нужно вывес-*

ти ***мораль.*** *Они думают, что, если постоянно повторять одно и то же,* ***люди*** *в конце концов этому поверят. И, кроме того, они слишком часто склонны желаемое принимать за действительное. Они утверждают, например, что* ***за преступлением неизбежно следует кара;*** *мы, однако, знаем, что это далеко не всегда так. Что же касается* ***творцов художественной литературы****, то* ***романисты и драматурги****, напав на хороший сюжет, стараются развить его как можно эффектнее, не особенно считаясь с тем, насколько их измышления согласуются* ***с реальной жизнью****. Так вот и получилось, что некоторые взгляды на* ***человеческую природу*** *стали как бы* ***общим достоянием*** *и считаются самоочевидными. ... Мы все согласны, что* ***самое страшное преступление – это убийство,*** *предполагается поэтому, что из всех преступников именно убийца должен больше всего страдать от* ***угрызений совести****. Нас уверяют, что образ жертвы преследует его в* ***ночных кошмарах****, что память о совершенном злодеянии неотступно терзает его в часы бодрствования. Теперь у меня был* ***случай все это проверить****, и я не преминул им воспользоваться.*

(Моэм)

168. ***Имя его*** *так и осталось мне* ***неизвестным****. Сам он мне не сказал, а я постеснялся спрашивать. Но это неважно.* ***Буду называть его Жан Шарвен****.*

(Моэм)

169. *Жан Шарвен был очень* ***недурен собой****: высокий и стройный, с блестящими темными глазами и резкими,* ***правильными чертами лица****. Мне сразу бросились в глаза его густые, кудрявые и довольно длинные темно-каштановые волосы. ... Улыбка у него была детски* ***простодушная, очень приятная****.*

(Моэм)

170. *Это* ***дикие звери****, а не люди, и если кто-нибудь из них еще похож на человека, когда приезжает, так потом все равно станет таким же зверем, как и остальные. Только чудо может его от этого уберечь.*

(Моэм)

171. *Жан понимал так, что это* ***он убил Рири****. Если бы он рассказал директору все хорошее, что знал о своем друге - а он это знал лучше всех на свете, – Рири получил бы место в Гавре и сейчас был бы жив и здоров.*

*«****Никогда себе не прощу****, – думал он. – И никогда уже не*

буду счастлив. Ах, какой я был дурак — и какой негодяй!..»

(Моэм)

172. *Нет, от нее помощи ждать нечего. Он начинал чувствовать к ней* ***прямую неприязнь****. Ведь это* ***из-за нее*** *он запятнал себя позорным поступком, а что она такое? Самая заурядная, ограниченная и расчетливая маленькая мещанка. ... Она уж даже не казалась ему хорошенькой. ... Но Рири умер из-за нее, и Жан* ***ее ненавидел****. Когда они оставались вдвоем, он изнывал от* ***скуки****.*

(Моэм)

173. *Он этого не показывал, он был добр к ней, внимателен, ласков, но порою чувствовал, что готов ее* ***убить.*** *И все же, когда это наконец случилось, это вышло как-то само собой,* ***словно невзначай****.*

(Моэм)

174. *Он* ***рассказал*** *мне свою историю, но здесь* ***я передам*** *ее своими словами, потому что она складывалась постепенно из отрывочных его рассказов то об одном эпизоде, то о другом, а все, чего он* ***не договорил****, мне пришлось* ***дополнить собственным воображением****. Но* ***не думаю****, чтобы в своих домыслах я очень уклонялся от истины. Это примерно так, как если бы он из каждого слова в пять букв называл мне только три; вероятно, я более или менее* ***правильно угадал*** *бы все слова.*

(Моэм)

175. *В конце концов мне дали шесть лет. И я* ***не жалею*** *о том, что сделал, потому что с того самого дня пока я сидел в тюрьме до суда и после, уже здесь, я больше* ***не мучаюсь*** *из-за Рири. ... Так или иначе,* ***совесть меня больше не терзает****; и если вспомнить, как я мучился прежде, то смею вас уверить, все, что я перенес потом, - это недорогая плата. Теперь я чувствую, что опять* ***могу смотреть людям в глаза****.*

(Моэм)

176. ***Я сам понимаю****, что* ***это невероятная история****, а* ***я ведь*** *как-никак реалист и в своих произведениях* ***стараюсь быть верным жизни****. Я тщательно* ***избегаю*** *всего причудливого и фантастического - равно как и писательского произвола.* ***Если бы я выдумал*** *эту историю,* ***я бы,*** *конечно, постарался сделать ее более правдоподобной. А так я, пожалуй, и* ***сам бы ей не поверил, не услышь я ее*** *собственными ушами.* ***Не знаю****, правду ли мне говорил Жан Шарвен, но слова, которыми он за-*

кончил свой рассказ в последнее наше свидание, звучали убедительно. Я спросил, каковы его виды на будущее.

(Моэм)

177. *Такой опытный бухгалтер, как я, если он вдобавок* ***трудолюбив и честен****, всегда найдет работу. ... Нет,* ***я без страха взираю на будущее****. ... Где-нибудь устроюсь, и, как только прочно осяду на месте, я женюсь. После всего, что я перенес, я хочу иметь* ***семейный очаг****.*

(Моэм)

178. *Эти отдельные случаи, которые мне пришлось наблюдать, я привожу здесь лишь потому, что они бросают свет еще на одну* ***любопытную сторону человеческой природы.*** *Но* ***я и не думаю*** *выводить* ***отсюда какие-либо общие законы****.*

(Моэм)

179. *Говорил он с несвойственной* ***англичанам*** *живостью и сильно жестикулировал. Без сомнения, при более близком знакомстве с его британским паспортом обнаружилось бы, что небо над родиной мистера Келада куда лазурнее, чем над Англией.*

(Моэм)

180. *Британский флаг – величественное полотнище, но, когда им размахивает джентльмен из Александрии или Бейрута, я невольно чувствую, что этот флаг несколько теряет в своем достоинстве. Мистер Келада был фамильярен. Я далек от высокомерия, но, на мой взгляд, когда обращаешься к постороннему, не подобает опускать слово «мистер». Между тем мистер Келада – вероятно, чтоб я чувствовал себя проще, – отбросил эту формальность.* ***Не нравился мне мистер Келада****.*

(Моэм)

181. *Тогда я заявил, что спущусь в столовую и выберу себе место. – О, не беспокойтесь, – сказал он. – Место вам уже занято. Я решил, раз мы с вами в одной каюте, хорошо бы и сидеть за одним столом.*

Не нравился мне мистер Келада*.*

(Моэм)

182. *Люди в большинстве, – собственно говоря, в подавляющем большинстве, – ведут ту жизнь, которую им навязывают обстоятельства, и хотя некоторые тоскуют, чувствуют себя не на своем месте и думают, что обернись все иначе, так они сумели бы себя показать, прочие же, как правило, приемлют свой жребий если не безмятежно, то покорно. Они подобны трамваю, который вечно катит по одним и тем же*

рельсам. И они неизменно движутся взад-вперед, взад-вперед, пока в силах, а потом идут на слом. И не так часто встречаешь человека, который сам смело определил ход своей жизни. Если вам подобная встреча выпадет, к такому человеку стоит присмотреться получше.

(Моэм)

183. *Воображением он не отличался и интеллектуально был* ***зауряден****. Много смеялся, но сдержанно, и его чувство юмора отзывалось на самые простенькие шутки.* ***Ничем не примечательный человек****.*

(Моэм)

184. *Но зачем мешать людям, когда им хочется что-то* ***вам рассказать****. Если вы позволяете им просвещать вас, они проникаются к вам расположением.*

(Моэм)

185. *Некоторых людей* ***вино соблазняет на общие рассуждения****.*

(Моэм)

186. *–* ***Досуг!*** *– сказал он. – Если бы люди знали. Это самое драгоценное, что только может выпасть на человеческую долю, а они такие глупцы, что даже не знают, к чему им следует стремиться.* ***Работа****? Они работают во имя работы. У них не хватает ума понять, что единственный смысл работы – обрести* ***досуг****.*

(Моэм)

187. ***Возможно****, вы скажете, что он вел весьма* ***эгоистичное*** *существование. Да, так. От него никому* ***не было пользы****, но, с другой стороны, он никому* ***не приносил и вреда****. Его занимало только собственное счастье, и, казалось, он его обрел.* ***Мало людей знает, где искать счастья, но еще меньше находят его.***

(Моэм)

188. ***Воле нужны препятствия****, чтобы сохранять силу. Когда ничто не идет ей наперекор, когда осуществление желаний не требует никакого напряжения, ибо желаешь ты лишь того, что можно получить, просто протянув руку,* ***воля становится дряблой****. Если все время ходить по плоскости, мышцы, необходимые для подъема в гору,* ***атрофируются****. Банально, но верно.*

(Моэм)

189. *– Мне кажется, в целом мы все* ***получаем то, что заслужили****, – сказал я. – Но все равно, это выглядит жутковато.*

(Моэм)

190. *Может быть, он умер, не выдержав такой красоты.*
(Моэм)

191. **Стрекоза и муравей**

С. Моэм

Когда я был маленьким, меня заставляли учить наизусть басни Лафонтена, и мораль каждой мне тщательно растолковывали. Была среди них «Стрекоза и муравей», из которой юные умы почерпывают полезнейший вывод: в нашем несовершенном мире трудолюбие вознаграждается, а легкомыслие карается. В этой превосходнейшей басне (прошу прощения за пересказ того, что известно всем, как несколько опрометчиво требует признать вежливость) муравей усердно трудится все лето, собирая запасы на зиму, а стрекоза сидит себе на листочке под солнышком и распевает песенки. Наступает зима, муравей обеспечен всем необходимым, но у стрекозы кладовая пуста. Она отправляется к муравью и просит дать ей еды. И получает от муравья ответ, ставший классическим:

«–Да работала ль ты в лето?

– Я без души лето целое все пела.

– Ты все пела? Это дело: так поди же попляши!»

Думаю, дело было не в извращенности моего ума, а просто в детской непоследовательности – ведь нравственное чувство детству чуждо, – но я никак не мог принять такую мораль. Все мои симпатии были на стороне стрекозы, и еще долго, увидев муравья, я старался наступить на него. Таким категоричным образом (и как мне стало ясно много позже – чисто по-человечески) я пытался выразить неодобрение предусмотрительности и здравому смыслу.

Мне невольно вспомнилась эта басня, когда на днях я увидел в ресторане Джорджа Рэмси, который завтракал там в одиночестве. Лицо его было неописуемо скорбным. Он смотрел в никуда неподвижным взглядом. Казалось, на его плечи легли все беды мира. Мне стало жаль беднягу – уж конечно, милый братец снова его допек. Я подошел к нему, протягивая руку.

– Как поживаете? – сказал я.

– Не ликую, – ответил он.

– Опять Том?

Он вздохнул.

– Да, опять Том.

Наверное, в любой семье есть свой козлище. Двадцать лет Том был для брата источником непреходящей горечи. Жизнь он начал пристойно: занялся коммерцией, женился, родил двух детей. Семья Рэмси была во всех отношениях почтенной, и были все основания полагать, что Том Рэмси проживет полезную и похвальную жизнь. Но в один прекрасный день он ни с того ни с сего объявил, что работать не любит и не годится в отцы семейства. Он хотел наслаждаться жизнью. И не желал слушать никаких уговоров. Он бросил жену и контору. У него были кое-какие деньги, и он прожил два счастливых года в разных европейских столицах. Время от времени до его родных доходили вести о нем, глубоко их шокировавшие. Время он, бесспорно, проводил великолепно. Они покачивали головами и спрашивали, что он будет делать, когда израсходует все свои деньги. Скоро они это узнали. Он начал занимать. Он был обаятелен и нещепетилен. Я не встречал другого человека, которому было бы так трудно не дать в долг. Он взимал постоянную дань со своих друзей, а друзей он заводил легко. Но он всегда утверждал, что тратить деньги на самое необходимое невыносимо скучно. Приятно и весело тратить деньги на всякую роскошь.

Источником таких денег служил его брат Джордж. Обаяния он на него не расходовал – Джордж был серьезен, и подобные эфемерности его не трогали. Джордж был солиден. Раза два он клевал на обещания Тома исправиться и снабжал его солидными суммами, чтобы тот мог начать жизнь заново. На эти суммы Том приобрел автомобиль и кое-какие недурные драгоценности. Когда же Джордж, поняв, что его брат никогда не остепенится, умыл руки, Том без малейших угрызений совести принялся его шантажировать. Не так-то приятно респектабельному адвокату узнать, что его брат сбивает коктейли за стойкой бара его любимого ресторана или сидит за рулем такси у дверей его клуба. Том утверждал, что стоять за стойкой бара и водить такси – занятия вполне солидные, однако, если Джордж может услужить ему двумя-тремя сотнями фунтов, он ради чести семьи от них, так и быть, откажется. И Джордж платил.

Однажды Том чуть не угодил в тюрьму. Джордж был в ужасе. Нет, Том действительно зашел слишком далеко. Прежде он был легкомысленным мотом и эгоистом, но бесчес-

тных поступков не допускал. (Под этим Джордж подразумевал нарушения закона.) И если бы его привлекли к суду, ему несомненно вынесли бы обвинительный приговор. Но нельзя же допустить, чтобы ваш единственный брат попал в тюрьму! Человек, которого Том надул, человек по фамилии Кроншо, был мстителен. Он непременно хотел обратиться в суд. Он сказал, что Том негодяй и должен понести кару. Благополучный исход этого дела обошелся Джорджу во множество хлопот и пятьсот фунтов. И я ни разу не видел его в таком бешенстве, как в тот день, когда он узнал, что Том и Кроншо, едва кассировав чек, укатили вместе в Монте-Карло, где провели преотличнейший месяц.

Двадцать лет Том играл на скачках и в казино, волочился за самыми хорошенькими женщинами, танцевал, ел в самых дорогих ресторанах и одевался с безупречным вкусом. Он всегда выглядел так, словно сошел со страницы модного журнала. Хотя ему было сорок шесть, вы бы от силы дали ему тридцать пять. Он был на редкость остроумным собеседником, и хотя вы знали, что он полная никчемность, это не мешало вам получать большое удовольствие от его общества. Его отличали бодрость, неугасимая веселость и невероятное обаяние. Я нисколько не досадовал на поборы, которые он регулярно брал с меня для удовлетворения насущных потребностей. Всякий раз, когда я отсчитывал ему пятьдесят фунтов, у меня возникало ощущение, что я у него в долгу. Том Рэмси знал всех, и все знали Тома Рэмси. Одобрить его образ жизни вы не могли, но все равно он вам нравился.

Бедняга Джордж был всего годом старше своего беспутного брата, но выглядел он на все шестьдесят. В течение четверти века он позволял себе отдыхать не более двух недель в год. Каждое утро в девять тридцать он уже сидел в своей конторе и уходил не раньше шести. Он был честным, трудолюбивым и во всех отношениях достойным человеком. У него была прекрасная жена, которой он ни разу не изменил даже в мыслях, и четыре дочери, для которых он был лучшим из отцов. Он поставил себе правилом откладывать треть дохода с тем, чтобы в пятьдесят пять лет удалиться на покой в небольшой загородный дом, работать в своем саду и играть в гольф. Его жизнь была безупречной, и он радовался тому, что стареет: ведь Том тоже старел. Джордж потирал руки и говорил:

– Все шло прекрасно, пока Том оставался молодым и красивым, но он только на год моложе меня. Через четыре года ему стукнет пятьдесят. И тогда жить ему станет не так легко. К тому времени, когда я достигну пятидесяти лет, у меня будет тридцать тысяч фунтов. Двадцать пять лет я говорил, что Том кончит под забором. И вот тогда мы посмотрим, как ему это понравится. Тогда мы посмотрим, что лучше – трудиться или бездельничать.

Бедняга Джордж, я ему от души сочувствовал. И теперь, садясь за его столик, я про себя гадал, в каком постыдном поступке повинен Том на этот раз. Джордж был явно в глубочайшем расстройстве.

– Знаете, что случилось? – спросил он меня.

Я приготовился к худшему. Неужели Том все-таки попал в руки правосудия? Голос у Джорджа прерывался.

– Вы же не станете отрицать, что всю жизнь я был порядочным, респектабельным, честным тружеником. И после долгих лет неустанных усилий и бережливости я могу предвкушать уход на покой, обеспеченный небольшим доходом с государственных ценных бумаг. Я всегда исполнял свой долг в соответствии с тем жребием, какой Провидению было благоугодно мне назначить.

– Совершенно верно.

– И вы не можете отрицать, что Том был никчемным, распущенным и бесчестным бездельником.

– Совершенно справедливо.

Джордж побагровел.

– Несколько недель назад он стал женихом женщины, годившейся ему в матери. А теперь она умерла и оставила ему все свое состояние. Полмиллиона фунтов, яхту, дом в Лондоне и загородный дом.

Джордж стукнул по столу крепко стиснутым кулаком.

– Это нечестно, говорю вам, это нечестно! Черт побери, это нечестно!

Я ничего не мог с собой поделать и, глядя на гневное лицо Джорджа, вдруг захохотал. Я извивался на стуле и чуть не скатился на пол. Джордж так меня и не простил. Но Том часто угощает меня превосходными обедами в своем элегантном доме в Мэйфере, а если иногда и берет у меня взаймы, то лишь по привычке. И никогда больше соверена.

СОДЕРЖАНИЕ